

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM
ESTUDOS LINGUÍSTICOS

JULIA PUPOLIN ANTONIO

**A METAMORFOSE DO OBJETO DE DISCURSO EM *MAUS*, DE ART
SPIEGELMAN.**

VITÓRIA

2016

JULIA PUPOLIN ANTONIO

**A METAMORFOSE DO OBJETO DE DISCURSO EM *MAUS*, DE ART
SPIEGELMAN.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* em Estudos Linguísticos, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos. Linha de Pesquisa: Texto e Discurso.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria da Penha Pereira Lins.

VITÓRIA

2016

Julia Pupolin Antonio

**"A metamorfose do objeto de discurso em
Maus, de Art Spiegelman"**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* em Estudos Linguísticos, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

Aprovada em ____ de ____ de ____.

Comissão Examinadora:

Profª Drª Maria da Penha Pereira Lins (UFES)

Orientadora, Presidente da Sessão e da Comissão Examinadora

Prof Dr Paulo Ramos (UNIFESP)

Membro Titular Externo da Comissão Examinadora

Prof Dr Rivaldo Capistrano de Souza Junior (UFES)

Membro Titular Interno da Comissão Examinadora

Profª Drª Leila Maria Tesch (UFES)

Membro Suplente Interno da Comissão Examinadora

Profª Drª Ester Abreu Vieira de Oliveira (UFES)

Membro Suplente Externo da Comissão Examinadora

A todos que me apoiaram nessa incrível jornada.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à Professora Maria da Penha Pereira Lins pela orientação, amizade e carinho, não apenas no mestrado, mas também durante minha graduação. Seus conselhos e orientações durante todos esses anos foram essenciais para que eu alcançasse meus sonhos acadêmicos.

Agradeço aos meus pais e irmão pelo interminável suporte para que eu ingressasse no mestrado, e pelo inesgotável amor para que eu perseguisse meu caminho para felicidade.

Agradeço aos meus avós e tios que me ajudaram a participar de congressos e expor minha pesquisa pelo Brasil.

Agradeço a todos aqueles que são tão queridos na minha vida, obrigada pelas palavras de carinho e encorajamento. Em especial a Vinicius, meu companheiro de vida, e Henrique, meu irmão de alma.

Agradeço aos professores do PPGEI pelas contribuições ao longo do curso e também pela disponibilidade em atender todos os alunos. Em especial, ao Professor Rivaldo Capistrano de Souza Jr., por acompanhar minha pesquisa durante todo o mestrado.

Agradeço aos Professores Paulo Ramos, Rivaldo Capistrano de Souza Jr., Leila Maria Tesch e Isabel Maria Loureiro de Roboredo Seara, por se disponibilizarem a ler minha dissertação e participar das minhas bancas de defesa e qualificação.

Por fim, agradeço à CAPES e à FAPES, pelo apoio financeiro desta pesquisa.

RESUMO

A agenda de estudos da Linguística Textual hoje contempla uma virada no campo da referenciação, na qual se procura estudar textos que tratem da imbricação do verbal com o não verbal, como, por exemplo, as Histórias em Quadrinhos (HQ). Alia-se essa análise ao estudo da referenciação, pois essa pode ser de grande valia ao focalizar os referentes visuais que compõem o *corpus*, que se julga ser de grande valor para uma pesquisa mais completa e rica. A *graphic novel Maus* foi eleita para dar vida a esse trabalho, tendo conquistado o prêmio Pulitzer de Literatura e sendo um grande sucesso de crítica, *Maus* já é um clássico contemporâneo. O objeto de estudo está ligado ao objeto de discurso Vladek Spiegelman, pai do autor da obra e protagonista de *Maus*. As questões aqui proposta são: como é (re)construído e mantido o objeto de discurso Vladek Spiegelman na HQ? E ainda, qual o papel do objeto de discurso Vladek Spiegelman, nos processos de categorização e recategorização, no estabelecimento da crítica social na HQ?

Palavras-chave: Referenciação, Histórias em Quadrinhos, *Graphic Novel*.

ABSTRACT

The agenda of Textual Linguistics studies now includes a turn in the field of referral, in which it seeks to study texts that deal with the verbal overlap with the non-verbal, for example, Comics. This analysis complements the study of referral, as it can be of great value when analyzing the visual references that composes the corpus, which is thought to be of great value for a complete and rich research. The graphic novel *Maus* was elected to give life to this work, winning the Pulitzer Prize for literature and reaching critical success, *Maus* is already a contemporary classic. The object of study is linked to the Vladek Spiegelman discourse object, father of the protagonist and author of *Maus*. The proposed issues are: how is the discourse object Vladek Spiegelman in this graphic novel (re)constructed and maintained? Also, what is the role of Vladek Spiegelman discourse object, in the categorization and re-categorization process, for the establishment of social criticism in *Maus*?

Keywords: Referral, Comics, Graphic Novel.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Erro gramatical 1.....	42
Imagem 2 - Erro gramatical 2.....	43
Imagem 3 – Fala correta.....	44
Imagem 4 – O Sheik.....	65
Imagem 5 – Primo.....	66
Imagem 6 – Belo rapaz.....	66
Imagem 7 – Homem de sorte.....	67
Imagem 8 – Solteirão.....	68
Imagem 9 – A lua-de-mel.....	69
Imagem 10 – Remissões.....	69
Imagem 11 – Alguém em que ela confie.....	70
Imagem 12 – Título do capítulo três.....	71
Imagem 13 – Recrutado.....	73
Imagem 14 – Louco.....	73
Imagem 15 – Sonho.....	74
Imagem 16 - Ro-eh Hanoled.....	75
Imagem 17 – Primo 2.....	75
Imagem 18 – Disfarce.....	76
Imagem 19 – Os laços se apertam.....	78
Imagem 20 – Cara esperto.....	79
Imagem 21 – Genro.....	79
Imagem 22 – Judeu.....	80
Imagem 23 – Buraco de rato.....	81
Imagem 24 – Vladek idoso.....	82
Imagem 25 – Triste 2.....	82
Imagem 26 – Deprimido.....	83
Imagem 27 – Primo Vladek.....	84
Imagem 28 – Família.....	85

Imagem 29 – Poloneses disfarçados.....	85
Imagem 30 – A ratoeira.....	87
Imagem 31 – Pragmático.....	87
Imagem 32 – Caricatura.....	88
Imagem 33 – Disfarce 1.....	89
Imagem 34 - Disfarce 2.....	89
Imagem 35 – Disfarce 3.....	90
Imagem 36 – Falso primo.....	91
Imagem 37 – Desmascarado.....	92
Imagem 38 – Assassino.....	93
Imagem 39 – Mauschwitz.....	94
Imagem 40 – Pena.....	95
Imagem 41 – Cara sovina.....	96
Imagem 42 – Velho doente.....	96
Imagem 43 – Ansioso.....	97
Imagem 44 – Filho.....	97
Imagem 45 – Status.....	98
Imagem 46 – General.....	99
Imagem 47 – Funileiro.....	99
Imagem 48 – Hóspede.....	100
Imagem 49 – Auschwitz.....	101
Imagem 50 – Funilaria.....	102
Imagem 51 – Homem rico.....	103
Imagem 52 – Judeu gigolô.....	103
Imagem 53 – Senhor Capitalista.....	104
Imagem 54 – Sapateiro 1.....	104
Imagem 55 – Sapateiro 2.....	105
Imagem 56 – Bom funileiro.....	105
Imagem 57 – Judeu simpático.....	106
Imagem 58 – Sapateiro 3.....	106

Imagem 59 – Coitado.....	107
Imagem 60 – Problemas.....	109
Imagem 61 – Sozinho.....	109
Imagem 62 – Judeu polonês.....	110
Imagem 63 – Amigo.....	111
Imagem 64 – Gênio.....	111
Imagem 65 – Racista.....	112
Imagem 66 – Salvo.....	113
Imagem 67 – Willie.....	114
Imagem 68 – Título do capítulo quatro.....	115
Imagem 69 – Desemparedado.....	116
Imagem 70 – Fantasma.....	116
Imagem 71 – Exausto.....	117
Imagem 72 – Confuso.....	117
Imagem 73 – Passageiro doente.....	118
Imagem 74 – Doente.....	118
Imagem 75 – Problemas de Vladek.....	119
Imagem 76 – Cigana 1.....	120
Imagem 77 – Cigana 2.....	120

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Progressões referenciais divididas por capítulos.....123

Tabela 2 – Progressões referenciais divididas em passado e presente.....124

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	14
-----------------------------	----

CAPÍTULO 1

A LINGUÍSTICA TEXTUAL.....	18
----------------------------	----

1.1. DA REFERÊNCIA À REFERENCIAÇÃO.....	21
---	----

1.2. REFERENCIAÇÃO: CATEGORIZAÇÃO/RECATEGORIZAÇÃO.....	26
--	----

1.2.1. Operações de (Re)Construção de Objetos de Discurso.....	28
--	----

1.3. MULTIMODALIDADE.....	31
---------------------------	----

CAPÍTULO 2

O HIPERGÊNERO TEXTUAL HISTÓRIA EM QUADRINHOS.....	34
---	----

2.1. GRAPHIC NOVEL.....	48
-------------------------	----

CAPÍTULO 3

METODOLOGIA E DADOS.....	51
--------------------------	----

3.1. MÉTODO DE ANÁLISE.....	51
-----------------------------	----

3.2. NATUREZA DE DADOS.....	52
-----------------------------	----

3.2.1. Sobre <i>Maus</i>	52
--------------------------------	----

3.2.2. Contexto histórico da obra.....	53
--	----

3.2.3. Um breve resumo da obra.....	56
-------------------------------------	----

3.2.3.1. Primeira parte (1986).....	56
-------------------------------------	----

3.2.3.2. Segunda parte (1991).....	61
------------------------------------	----

CAPÍTULO 4

A METAMORFOSE REFERENCIAL DO PERSONAGEM VLADEK SPIEGELMAN EM <i>MAUS</i>	64
--	----

4.1. ANÁLISE PARTE I – A HISTÓRIA DE UM SOBREVIVENTE (MEU PAI SANGRA HISTÓRIA).....	64
---	----

4.1.1. O Sheik.....	64
4.1.2. A lua-de-mel.....	68
4.1.3. Prisioneiro de Guerra.....	71
4.1.4. Os laços se apertam.....	77
4.1.5. Buraco de rato.....	80
4.1.6. A ratoeira.....	86
4.2. ANÁLISE PARTE II – E AQUI MEUS PROBLEMAS COMEÇARAM (DE MAUSCHWITZ ÀS CATSKILL E MAIS ADIANTE).....	93
4.2.1. Mauschwitz.....	93
4.2.2. Auschwitz (o tempo voa).....	100
4.2.3. ...e aqui meus problemas começaram.....	108
4.2.4. Salvo.....	113
4.2.5. A segunda lua-de-mel.....	115
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	122
 REFERÊNCIAS.....	128
 BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR.....	131

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Sabe-se que, hoje, a Linguística Textual – doravante LT - tem como maior objetivo estudar o texto enquanto processo, enquanto atividade sociocognitiva-interacional de construção de sentidos. E que tal processamento textual acontece *online*, simultaneamente em todos os níveis.

Dessa forma, seguindo a agenda de estudos atuais da LT, os desafios sobre que os estudiosos do texto vêm hoje se debruçando são vários: processamento sociocognitivo do texto; gêneros textuais; referência; formas de progressão textual; intertextualidade, entre outros.

Tradicionalmente, a questão da referência é tratada como um problema de representação do mundo real, em que a língua é vista como uma representação mental da realidade, sendo, portanto, avaliada em termos vericondicionais. Esse quadro vem sendo combatido por aqueles que adotam uma perspectiva sociocognitiva-interacional – dentre eles, basicamente, Mondada & Dubois (2003), Koch (2004), Koch et al (2005), Koch & Elias (2006), Cavalcante et al (2003) e Marcuschi (2007) - no entendimento da relação entre linguagem e construção de sentido no mundo.

A adoção dessa mudança de perspectiva, proposta por autores que buscam superar os impasses causados pela forte posição internalista e externalista no campo dos estudos linguísticos, é assinalada pela substituição do termo *referência* por *referenciação*. Nessa nova concepção, o objeto de análise passa a ser as atividades de linguagem realizadas por sujeitos históricos e sociais em interação, sujeitos que constroem mundos textuais, cujos objetos não espelham fielmente o “mundo real”, mas são interativa e discursivamente constituídos em meio a práticas sociais, ou seja, são objetos de discurso.

Dessa maneira, a relação entre língua e mundo passa a ser interpretada, e não somente aferida por referentes que representam ou autorizam a representação do mundo. Assim, a referenciação passa a ser entendida como uma “atividade discursiva” por meio da qual se constroem e reconstroem objetos a que fazem referência à medida que o texto progride.

Atualmente, os pesquisadores de LT vêm trabalhando em estudos que estão voltados ao processamento do texto, no que tange à sua produção e compreensão, à representação do conhecimento na memória, às estratégias sociocognitivas e interacionais nele envolvidas. Esses estudos abrem novas portas para a área, uma vez que estão renovando e atualizando a Linguística Textual,

Na perspectiva sociocognitiva e interacional dos estudos do texto, teóricos do texto começaram a discutir os limites entre o texto e o não texto, direcionando seus olhares para a multimodalidade. No cerne dessa supracitada discussão está a questão do “verbocentrismo”, ou seja, dos conceitos sobre o texto que quase sempre definem esse objeto na medida em que sua manifestação é feita pela fala e/ou pela escrita, isto é, uma perspectiva que o defina como sendo exclusivamente linguístico. Tendo em vista essa mudança nos estudos da Linguística Textual, os pesquisadores desse campo, então, começam a assumir a complexidade dos textos enquanto objetos multifacetados, multimodais e dinâmicos. Verbal ou não verbal, as diferentes manifestações de construção simbólica do signo plástico e os diferentes processos de interação em que o verbal não está presente, passam todos por um tratamento linguístico quando são interpretados.

Pode-se dizer, então, que, atualmente, a Linguística Textual oferece instrumentos adequados à análise de itens visuais. Podemos observar tal afirmativa em trabalhos que estudam a questão do tópico discursivo multimodal, em Lins (2004), e a noção de referenciação em objetos de discurso multimodais, em Souza Junior (2012). Aí se inserem as Histórias em Quadrinhos, hipergênero textual que aqui será estudado.

O hipergênero textual História em Quadrinhos, doravante HQ, está muito presente no cotidiano social. Podendo ser encontrado em jornais diários ou adquirido em revistas especializadas, a HQ faz uso do efeito humorístico e costuma trazer uma crítica social a partir da graça. Um fato é certo: a HQ caiu no gosto popular, e sendo um evento social que possui um alcance de larga escala, a HQ se faz um bom objeto de estudo para a análise qualitativa e interpretativa da composição de códigos que possui. A HQ está inserida no meio

social, ou melhor, ligada à vida cultural popular, o que implica, por consequência, a organização comunicativa cotidiana.

O objeto de estudo da pesquisa está ligado ao objeto de discurso Vladek Spiegelman, pai do autor da HQ *Maus* – A História de um Sobrevivente (2009) – doravante apenas *Maus*, *corpus* para análise - Art Spiegelman. *Maus* é uma *graphic novel* que narra a experiência do holocausto vivida por Vladek, a partir de um relato intensamente pessoal da sobrevivência do casal judeu Vladek e Anja Spiegelman. Acompanhamos a história de Vladek desde sua juventude, seu casamento com o grande amor da sua vida, Anja, e os tempos felizes antes da eclosão da segunda guerra mundial, até seu derradeiro confinamento no temido campo de concentração em Auschwitz. A *graphic novel Maus* já é um clássico contemporâneo, tendo arrancado elogios da crítica, e vencedora do prêmio Pulitzer de literatura. Tendo em vista o reconhecimento da obra de Spiegelman, *Maus* foi escolhida para dar vida a essa pesquisa.

Além das considerações iniciais, finais e bibliografia, a fim de alcançar nossa meta, dividimos o trabalho em quatro capítulos.

O primeiro capítulo, intitulado “A Linguística Textual”, faz uma breve introdução sobre o que é a Linguística Textual, como e quando ela surgiu, e o que ela estuda. Esse capítulo também mostra algumas contribuições científicas da área de nomes como Mondada & Dubois (2003), Koch (2004), Koch et al (2005), Koch & Elias (2006), Cavalcante et al (2003) e Marcuschi (2007), dentre outros. Autores esses que têm trabalhos muito significativos no campo da LT. Além disso, o capítulo ainda tratará do fenômeno da referenciação, categorização e recategorização, além de expor o conceito de multimodalidade, de modo que se construa um aparato teórico sólido para o desenvolvimento desse trabalho.

O segundo capítulo, intitulado “O Hipergênero Textual História em Quadrinhos”, tem como objetivo mostrar como a HQ é estudada tradicionalmente, e como esse método tradicional tem se mostrado cada vez mais um obstáculo nos dias de hoje. Além disso, esse capítulo propõe um novo foco no estudo do hipergênero HQ, ao se valer do conceito de multimodalidade e hipergênero, proposto por Ramos (2009).

O capítulo seguinte é dedicado à metodologia do trabalho, que, por sua vez, apresenta o método de análise e dados do *corpus*.

O objetivo do quarto capítulo, intitulado “A Metamorfose Referencial Do Personagem Vladek Spiegelman em *Maus*”, é mostrar, através da análise da HQ *Maus*, o processo de construção e reconstrução do objeto de discurso Vladek Spiegelman a partir de referentes textuais presentes na *graphic novel*, e, ainda, a propósito do gênero em foco, e tendo em vista que a HQ é um texto sincrético, observar também o processo analógico de referentes visuais, tomando como base, principalmente, os estudos sobre referenciação em perspectiva sociocognitiva-interacional.

A hipótese que buscamos confirmar é a que, durante o processo de construção e reconstrução do objeto de discurso Vladek Spiegelman, o autor da *graphic novel Maus* irá construir o objeto de discurso de duas formas distintas: quando o autor trata das memórias do pai na segunda guerra mundial, através de *flashbacks*, irá construí-lo como um homem abastado, bonito, forte, inteligente, enfim, de uma forma positiva; ao passo que, quando trata do pai no presente, irá reconstruir a imagem anterior: seu pai agora é um idoso doente, com problemas cardíacos graves, de difícil convivência, etc. E, ainda, a propósito do gênero em foco, e tendo em vista que a HQ é um texto sincrético, ao observar o processo de construção de referentes visuais, veremos uma clara crítica social, pois o autor irá construir a imagem do povo judeu a partir das características dos ratos, uma comparação que era feita durante o holocausto pelos próprios nazistas: os judeus eram vistos como um povo sujo, que disseminava uma doença ideológica. Ao passo que os alemães nazistas eram desenhados a partir das características felinas: animais ardilosos que, naturalmente, caçam ratos.

Esse trabalho é uma primeira tentativa de estudar a categorização e recategorização em *Maus*, a partir do fenômeno da referenciação. Além disso, ele se reveste de caráter exploratório, pretendendo contribuir, de alguma forma, para o desenvolvimento das pesquisas voltadas para o estudo de Linguística Textual e quadrinhos.

CAPÍTULO 1

A LINGUÍSTICA TEXTUAL

A Linguística Textual, doravante LT, surgiu de forma independente e quase simultânea em vários países europeus, com grande destaque para a Alemanha, e teve por objeto de estudo tanto textos escritos como falados.

No interior do Estruturalismo, Ferdinand Saussure, na obra póstuma *Cours de Linguistique Générale* (1916), definiu a língua como um sistema e o objeto de estudo; nesses termos, limitava-se ao estudo da organização interna da linguagem, sem levar em consideração fatores históricos, sociais e interacionais. A evolução dos estudos linguísticos nos apresenta, hoje, a LT, que, de acordo com Koch (2001), tem como maior objetivo estudar o texto na qualidade de processo, enquanto atividade sociocognitiva-interacional de construção de sentidos. Tal processamento textual acontece *online*, simultaneamente em todos os níveis.

Koch (2001, 2008a) explica-nos como se deu o percurso da Linguística Textual através de quatro fases distintas. Na primeira fase da LT, a orientação teórica era de ordem sintático-semântico, o que quer dizer que, a grosso modo, o que se fazia eram estudos e análises transfrásticas. Durante esse período, o objetivo era ultrapassar os limites da frase para dar conta de fenômenos como referenciação, elipse, repetição, etc. Surgem as gramáticas textuais, onde o texto era definido como “sequência pronominal ininterrupta” (Harweg, 1968, apud Koch, 2008b) ou “sequência coerente de enunciados” (Isenberg, 1968, apud Koch, 2008b). Tais gramáticas textuais, de base gerativista, buscavam descrever as regularidades na elaboração de um texto. Entre seus principais objetivos estavam definir o conceito de “competência textual”, distinguir os diversos tipos de texto e estabelecer as especificidades do que faz texto um texto (sua estruturação, em que consiste sua coerência, etc.). Contudo, os linguistas sentiram a necessidade de adotar uma perspectiva pragmática que desse uma guinada nos estudos do texto, e, assim, surgem as teorias de base comunicativa.

Nessa segunda fase da LT, os textos não são mais vistos como produtos acabados, em que são feitas apenas análises sintáticas e/ou semânticas, mas passam a serem vistos como elementos de uma atividade complexa, instrumentos de realização de intenções comunicativas e sociais dos falantes. Esse período teve como objetivo refletir sobre fenômenos não explicáveis por meio da gramática sentencial. Estudiosos como Weirinch (1964, apud Koch, 2008b) e van Dijk (1972, apud Koch, 2008b) envolveram-se nessa tarefa. O texto passa a ser visto como a unidade linguística hierarquicamente mais elevada. Tais gramáticas tentaram descrever o texto como uma unidade uniforme, estável e abstrata. O estudo do texto passa a desenvolver a noção de textualidade e interação.

Nos anos 80, os estudos do texto seguem por uma nova rota: a da perspectiva cognitiva. No interior dessa perspectiva, toda ação é necessariamente acompanhada por processos de ordem cognitiva. Durante a terceira fase da LT, o texto é visto como resultado de uma multiplicidade de operações cognitivas, e seu processamento não depende apenas da sua materialidade, mas também dos conhecimentos dos usuários da língua em questão (por exemplo, conhecimento enciclopédico, de mundo, etc.).

Durante a quarta fase da LT, os estudos do texto são feitos a partir de uma perspectiva sociocognitiva, o que quer dizer que os eventos linguísticos não são mais vistos como uma reunião de vários atos individuais, mas, ao contrário, são atividades feitas em conjunto com outros. Abandona-se a ideia de que as operações se dão apenas na mente dos indivíduos, já que tais operações são resultado de uma interação de várias ações conjuntas, praticadas por esses indivíduos. Como a cognição é um fenômeno situado, não é mais possível renegar o papel do espaço físico. Usar a linguagem é estar envolvido em uma ação em que a própria linguagem é o lugar onde a ação acontece, que se faz conjuntamente. Essas ações não podem ser vistas como simples realizações autônomas de sujeitos independentes e semelhantes, mas sim de modo que se desenrolam em contextos sociais, que tem finalidades igualmente sociais.

Koch (2001, 2008a) aponta que é importante também citar os principais desenvolvimentos no interior da LT. Entre os estudiosos da primeira geração de

linguistas que propuseram o texto como objeto de estudo da Linguística, é importante citar Paul Hartman (1968, 1971, apud Koch, 2008b), para quem o texto é a unidade linguística hierarquicamente mais alta, já que se fala por meio de textos e não de palavras; Roland Harweg (1968, apud Koch, 2008b), para quem o texto é uma “sucessão de unidades linguísticas constituída por uma cadeia de pronominalizações ininterruptas”, caracterizando-se basicamente pelo fenômeno do múltiplo referenciamento; Harald Weinrich (1964, 67, 76, apud Koch, 2008b), para quem o texto é uma “estrutura determinativa”, “um andaime de determinações”, onde tudo está necessariamente interligado; Dieter Wunderlich (1968, 1976, 1985, apud Koch, 2008b), que tratou de questões relativas à dêixis, aos atos de fala e à interação face-a-face, de modo geral, entre outros. Alguns autores funcionalistas contribuíram com trabalhos que tiveram grande importância no desenvolvimento da LT. Podemos citar principalmente Halliday & Hasan (1976, apud Koch, 2008b), cuja obra *Cohesion in English* define e explicita o conceito de coesão. E Danes (1970, 1974, apud Koch, 2008b) e Firbas (1971, apud Koch, 2008b), que descreveram a organização hierárquica da informação em frases e sequências textuais, a partir de uma perspectiva funcional, desenvolvendo as noções de tema/rema, dinamismo comunicativo e progressão temática. Entre os estudiosos da segunda geração de pesquisadores em LT, é importante notar o trabalho de Beaugrande & Dressler (1981), que denominaram critérios ou padrões de textualidade: coesão e coerência (centrados no texto); informatividade, situacionalidade, intertextualidade, intencionalidade e aceitabilidade (centrados no usuário). Revisando seu estudo, Beaugrande (1997) mais tarde propõe que a textualidade seja entendida não como simplesmente uma propriedade linguística, mas sim como um modo múltiplo de conexão toda vez que ocorrem eventos comunicativos. E também de Teun A. van Dijk, que no início da década de 80, em coautoria com Walter Kintsch, dedica-se ao estudo das estratégias de processamento textual, a fim de construir um modelo estratégico de compreensão do discurso (Kintsch & van Dijk, 1983, apud Koch, 2008b).

Seguindo a agenda da LT, os desafios que os estudiosos do texto vêm hoje se debruçando são vários: processamento sociocognitivo do texto; os gêneros textuais; referenciação; formas de progressão textual; intertextualidade, entre

outros, no que tange à sua produção e compreensão, à representação do conhecimento na memória, às estratégias sociocognitivas e interacionais nele envolvidas. Tais estudos estão renovando e atualizando a Linguística Textual, bem como abrindo novas portas.

Por fim, Robert Beaugrande, em sua obra “Novos fundamentos para uma ciência do texto e do discurso: cognição, comunicação e liberdade de acesso ao conhecimento e à sociedade” (1997), o autor afirma que “hoje, a linguística do texto é provavelmente melhor definida como subdomínio linguístico de uma ciência transdisciplinar do texto e do discurso”. Definindo texto como “um evento comunicativo no qual convergem ações linguísticas, cognitivas e sociais”, e postula ainda que “um texto não existe como texto, a menos que alguém o processe como tal”.

1.1. Da Referência à Referenciação

Tradicionalmente, a questão da referência é tratada como um problema de representação do mundo real, em que a língua é vista como uma representação mental da realidade, sendo, portanto, avaliada em termos vericonditionais. Nessa relação de correspondência entre as palavras e as coisas, preconiza-se uma ligação que seja direta e, por subsequente, verdadeira entre as palavras e as coisas. Ainda nessa visão referencial da linguagem, as representações linguísticas são instruções que devem se ajustar adequadamente ao mundo.

Hoje, esse quadro vem sendo combatido por aqueles que adotam uma perspectiva sociocognitiva-interacional – dentre eles, basicamente, Mondada & Dubois (2003), Koch (2004, 2005, 2006), Cavalcante (2011) e Marcuschi (2007) - no entendimento da relação entre linguagem e construção de sentido no mundo. A adoção dessa mudança de perspectiva, proposta por autores que buscam superar os impasses causados pela forte posição internalista e externalista no campo dos estudos linguísticos, é assinalada pela substituição

do termo *referência* por *referenciação*. Mondada & Dubois (2003, p. 09) esclarecem que

a questão da referência é um tema clássico da filosofia da linguagem, da lógica e da linguística: nestes quadros ela foi historicamente posta como um problema de representação do mundo, de verbalização do referente, em que a forma linguística selecionada é avaliada em termos de verdade e correspondência com ele (*o mundo*). A questão da referenciação opera um deslizamento em relação a este primeiro quadro: ela não privilegia a relação entre as palavras e as coisas, mas a relação intersubjetiva e social em cujo seio as versões do mundo são publicamente elaboradas, avaliadas em termos de adequação às finalidades práticas e às ações em curso dos enunciadores [tradução extraída de Koch, 2005].

Seguindo essa linha de raciocínio, Koch & Marcuschi (1998, p. 173) ponderam que:

referir não é mais uma atividade de “etiquetar” um mundo existente e indicialmente designado, mas sim uma atividade discursiva de tal modo que os referentes passam a ser objetos-de-discurso e não realidades independentes. Não quer isso dizer que tudo se transforma numa panaceia subjetivista, mas que a discretização do mundo pela linguagem é um fenômeno discursivo. Em outros termos, pode-se dizer que a realidade empírica, mais do que uma experiência estritamente sensorial especularmente refletida pela linguagem, é uma construção da relação do indivíduo com a realidade.

Essa mudança de paradigma aponta para um deslocamento:

o problema não é mais, então, de se perguntar como a informação é transmitida ou como os estados do mundo são representados de modo adequado, mas de se buscar como as atividades humanas, cognitivas e linguísticas, estruturam e dão um sentido ao mundo” (Mondada & Dubois, 2003, p. 20).

Esta abordagem traz consigo uma visão dinâmica que leva em conta não apenas o sujeito “encarnado”, mas leva em consideração também um sujeito sócio-cognitivo, mediante uma relação indireta entre os discursos e o mundo. “Este sujeito constrói o mundo ao curso do cumprimento de suas atividades sociais e o torna estável graças às categorias – notadamente às categorias

manifestadas no discurso” (p. 20). Na visão de Mondada & Dubois, os referentes (entidades, aquilo a que remete uma expressão referencial) são construídos discursivamente e resultam da elaboração perceptual da realidade. Por isso, sugerem que o referente seja denominado de objeto de discurso. Cavalcante, Pinheiro, Lins & Lima (2010, p. 235) notam que

o perfil do que hoje se entende como *referente*, em LT, sofreu radical transformação: saiu da relação entre expressões referenciais e marcas contextuais explícitas para uma entidade construída de forma conjunta, negociada, e, ao mesmo tempo, representada na mente dos participantes da enunciação. A dinamicidade dos fatores envolvidos nessa ação contínua, mesmo que gere uma ilusão ou um efeito de estabilidade, torna os processos referenciais recategorizáveis no transcurso da interação.

Nessa perspectiva, o referente é um objeto de discurso: uma criação que vai se reconfigurando não apenas pelas pistas que as estruturas sintático-semânticas e os conteúdos lexicais revelam, mas também por tantos outros dados que habitam no entorno sociodiscursivo e cultural que vão sendo acionados pelos participantes da enunciação.

Em outras palavras, tais considerações apoiam-se em uma perspectiva sociocognitiva-interacional de estudo dos fenômenos referenciais; e nessa nova concepção, o objeto de análise passa a ser, então, as atividades de linguagem realizadas por sujeitos históricos e sociais em interação, sujeitos que constroem mundos textuais, cujos objetos não espelham fielmente o “mundo real”, mas são interativa e discursivamente constituídos em meio a práticas sociais, ou seja, são objetos de discurso.

Marcuschi (2007, p. 82-87) nos lembra de algo importante: não se trata de negar que os fenômenos de nossa percepção sejam reais, ou, ainda, de afirmar que não tenham uma existência extra-mental, mas sim de não aceitar que sejam identificáveis como unidades naturais, ou que sejam apenas representações mentais. Do mesmo modo que linguagem e mundo não se relacionam de forma direta, também cognição e linguagem não se acham correlacionados biunivocamente. A cognição é fruto de uma operação que executamos cooperativamente sobre o mundo num esforço de construí-lo para os nossos propósitos. Dessa maneira, a relação entre língua e mundo passa a ser

interpretada, e não somente aferida por referentes que representam ou autorizam a representação do mundo. Assim, a referenciação passa a ser entendida como uma atividade discursiva por meio da qual se constroem e reconstroem objetos a que os sujeitos fazem referência à medida que o texto progride. Na prática textual, os processos referenciais se materializam, a grosso modo, através das operações coesivas – anáforas e catáforas – e dêiticas. Cavalcante, Pinheiro, Lins & Lima (2010, p. 234) lembram que

o fenômeno não se limita, pois, à remissão e à retomada de elementos linguísticos, explicitados no contexto, e está condicionado a regras sociais convencionadas por cada comunidade. Assim como o sentido, o referente advém do efeito da interação entre enunciadores e coenunciadores em atividades sociais conjuntas.

Como já foi dito, hoje, a teoria da referenciação está voltada para uma perspectiva sociocognitiva-interacional, e, nessa perspectiva, o signo linguístico não corresponde à mesma representação da realidade em cada interação comunicativa, mas sim como objeto de discurso construído no processo de interação, que também é construído nas e pelas interações dos participantes, que emergem e se elaboram progressivamente na dinâmica discursiva: ao mesmo tempo em que fazem remissões também constroem e reconstroem categorias, vão se (re)fazendo dentro de uma interação social. Mondada & Dubois (2003, p. 29) pontuam que:

a instabilidade das categorias está ligada a suas ocorrências, uma vez que elas estão situadas em práticas: práticas dependentes tanto de processos de enunciação como de atividades cognitivas não necessariamente verbalizadas; práticas do sujeito ou de interações em que os locutores negociam uma versão provisória, contextual, coordenada do mundo.

Para Koch & Elias (2006), a referenciação reporta-se a diversas maneiras de introduzir no texto novas entidades ou referentes. À medida em que esses referentes são retomados mais adiante, ou servem como introdutores de novos referentes, teremos *progressão referencial*. A referenciação, bem como a progressão referencial, consistem na construção, reconstrução e manutenção de objetos de discurso.

Assim, o sujeito da interação verbal opera sobre o material linguístico que tem a sua disposição, realizando escolhas significativas para representar estados de coisas com vistas à concretização de sua proposta de sentido. Nesta perspectiva, a referenciação é *concebida como um processo realizado negociadamente no discurso e que resulta na construção de referentes* (Koch & Marcuschi, 1998, p. 73), ou seja:

As coisas ditas não estão no mundo da maneira como as dizemos aos outros, uma vez que o mundo comunicado é sempre fruto de um agir comunicativo ou de uma ação discursiva e não de uma identificação de realidades discretas, objetivas e estáveis. (Marcuschi, 2007, p. 89-90)

Pressupomos, ao assumir esse posicionamento, que os referentes se constroem no e pelo discurso, durante o curso do mesmo, assim como os objetos de discurso, que, uma vez introduzidos no texto, podem ser modificados, desativados, reativados, recategorizados, construindo-se no curso da progressão textual (Apothelóz & Reichler-Béguelin, 1995). Portanto, por meio dessas práticas referencias que serão construídos e reconstruídos os objetos cognitivos e discursivos.

Koch (2002) diz que os referentes se constituem discursivamente por meio dos princípios de *ativação*, que consiste na introdução de um referente textual de forma ancorada ou não ancorada; *reativação*, que consiste na retomada do referente textual por meio de uma nova forma referencial, mantendo, contudo, a focalização; e a *desativação*, que consiste no deslocamento da atenção para um outro referente textual, deixando o anterior em *stand by*. Pode-se dizer então que é através desses princípios que teremos a progressão referencial.

Cavalcante (2011, p. 53) aponta para o fato de que, hoje, nos trabalhos da linha de referenciação, existem duas formas de abordar os objetos de discurso em um texto. “Uma prioriza a manifestação das expressões referenciais no cotexto para descrever diferentes tipos de processos de introdução, de anáfora e de dêixis. Outra não considera como critério primário de distinção a explicitação das expressões referenciais, mas sim a construção sociocognitivo-discursiva

desse objeto de discurso”, e é nessa segunda linha de pesquisa que esse trabalho se insere.

Na agenda atual dos estudos sobre referenciação, preconiza-se a instabilidade, a variabilidade e a flexibilidade das categorias, construídas discursivamente e, por conseguinte, o princípio segundo o qual as categorizações são processos resultantes das atividades intersubjetivas cuja estabilidade está relacionada a discursos e procedimentos sociais, culturais e históricos (Elias, 2010, p. 3).

Retomando as palavras de Elias (2010), a referência a indivíduos, fatos, eventos, ações, fenômenos, estados e coisas do mundo é feita de forma negociada, levando em conta que o sujeito se empenha não tão somente em dizer algo, mas também e, principalmente, fazê-lo de forma a se fazer entender.

1.2. Referenciação: Categorização/Recategorização

A referenciação é o processo pelo qual, no entorno sociocognitivo-discursivo e interacional, os referentes se constroem e reconstroem. Por isso, trata-se de um ponto de vista cognitivo-discursivo, ou seja, a referenciação é um processo de constante reelaboração, que, mesmo que opere cognitivamente, é indiciado por pistas linguísticas – verbais e não verbais – e completado por inferências várias.

Sobre a necessidade da atividade inferencial, Marcuschi (2007) nos lembra que a inferência é vista como um ato de inserção num conjunto de relações que tem a finalidade de produção de sentidos. Inferir, então, torna-se uma atividade discursiva, de inserção contextual, e não apenas um processo de encaixes lógicos. O resultado desse processo se dá como um ato de explicitação: o sentido resultante seria a explicitação de inferências discursivamente produzidas, o que nos leva a crer que o conhecimento pode ser tido como uma construção sócio-discursiva. Ou seja, esse sentido se dá na e pela interação.

De acordo com Mondada & Dubois (2003), se, por um lado, os referentes são marcados pela instabilidade, pela variedade categorial, o que deixa transparecer uma incompletude na discretização do mundo; por outro lado, as descrições do mundo não ficam caóticas, pois estruturas cognitivas memoriais dos sujeitos buscam estabilizar as instabilidades categoriais dos referentes. Dessa forma, para as autoras, a estabilização dos referentes pode se dar de três formas distintas, são elas: os protótipos, as anáforas e a inscrição. Para esse trabalho, iremos nos deter no processo anafórico, que possibilita a estabilização e a focalização do referente.

Ainda segundo Mondada & Dubois (2003), as categorias que usamos para referir as coisas no mundo podem sofrer mudanças, seja sincronicamente ou diacronicamente. As variações presentes no discurso estão relacionadas com a pragmática da enunciação, assim, os processos de referenciação estão ligados às escolhas dos sujeitos, ou seja, os objetos de discurso reconstroem a realidade extralinguística no curso das interações.

Ainda segundo as autoras, a questão da variação e também da concorrência categorial podem ser notadas quando uma dada cena é vista de diferentes formas (ou perspectivas), o que implica, por subsequente, em diferentes categorizações da situação. Resumidamente, a mesma “cena” pode ser contada/referida de diferentes formas, e, dessa forma, pode evoluir, focalizando diferentes pontos.

Quer se trate de objetos sociais ou “naturais”, Mondada & Dubois (2003) nos esclarecem que o que nós muitas vezes podemos achar que é algo estável, ou melhor, um ponto estável de referência para as categorias, pode ser “descategorizado”, ou seja, sua categoria pode mudar em prol de uma mudança de contexto ou ponto de vista.

Pode-se concluir, então, que as categorias não são dadas ou permanentemente estáveis, ao contrário: as categorias são o resultado de práticas históricas de processos complexos, que compreendem discussões sociais, controvérsias e até mesmo desacordos.

De acordo com as autoras, no que diz respeito a processos de categorização, uma categoria prototípica é aquela que tem a base mais disponível e compartilhável para a comunicação, ou seja, a que é acessada mais rapidamente *online*. Quando são modificadas, a entidade, ou referente, passa de um ponto central de seu domínio semântico (mais prototípico), para um ponto mais marginalizado (menos prototípico), e esse movimento é o que provoca a recategorização. Dessa forma, pode-se concluir, então, que a referenciação é resultado de uma constante negociação entre os sujeitos.

1.2.1. Operações de (re)construção de objetos de discurso

Como já foi dito, a referenciação disponibiliza diversas formas de introduzir no texto novas entidades ou referentes. E, à medida em que esses referentes são retomados no curso do texto, ou, ainda, servem como introdutórios de novos referentes, temos a progressão referencial. Através da referenciação e/ou da progressão referencial, podemos observar a construção e reconstrução de objetos de discurso (Cf. Koch 2002, 2004; Koch & Elias, 2006).

Dessa forma, o sujeito da interação verbal irá operar sobre o material linguístico que tem à disposição, para que, assim, realize escolhas significativas e concretize sua proposta de sentido.

Koch (2002, 2004) esclarece que na construção dos referentes, pode-se apontar como operações básicas as estratégias de referenciação chamadas Ativação, Reconstrução e Desfocalização.

- a) **Ativação:** até então não mencionado, o objeto de discurso é introduzido no modelo textual, preenchendo uma locação na rede conceitual, de modo que essa expressão, cognitivamente, fique em foco na memória de trabalho.
- b) **Reconstrução:** um nóculo já presente na memória discursiva é reativado por uma expressão referencial, de modo que o objeto de discurso permaneça saliente (Koch, 2002).

- c) **Desfocalização:** ocorre quando o objeto de discurso já introduzido é tirado de foco – fica em *stand by* – por outro que passa a ocupar a posição focal no texto (Koch, 2004).

Através dessas estratégias, Koch (2008b) explica que o primeiro passo da construção textual é justamente a ativação de um objeto de discurso, que irá ocupar um endereço cognitivo e ficar na posição focal, mantendo-se disponível para retomadas e remissões. Usualmente, quando o objeto de discurso tem nomeação, a introdução se dá pelo uso de um nome próprio. Também pode ser feita através de uma expressão nominal, em uma primeira categorização do objeto de discurso, “o qual, a cada retomada, pode ser mantido como tal ou, então, recategorizado por outras expressões nominais” (Koch, 2008b).

Importante notar que a ativação do objeto de discurso pode se dar através de duas formas: não ancorada ou ancorada. No primeiro caso, um objeto de discurso é introduzido no texto, sem qualquer âncora, ocupando um nódulo cognitivo do interlocutor. No segundo caso, um novo objeto de discurso é introduzido no texto, em razão de algum tipo de associação com elementos (âncoras cognitivas) presentes no co(n)texto, que pode ser interpretada por associação e/ou inferenciação. De uma forma geral, entre esses casos estão as anáforas associativas e as anáforas indiretas.

Usualmente, a anáfora “é o mecanismo linguístico por meio do qual se aponta ou se remete para elementos presentes no texto ou que são inferíveis a partir deste” (Koch & Elias, 2006, p. 127).

Segundo Cavalcante (2011, p. 59), no grupo das anáforas há dois subgrupos: “as anáforas com manutenção do mesmo referente e as anáforas sem retomada do mesmo referente”. No momento, iremos definir as anáforas de duas formas: as que tem função de continuidade referencial – anáforas diretas – e as que tem função de introdução de um novo objeto de discurso no texto – anáforas inferenciais. Autores como Koch (2002, 2004) dividem as anáforas inferenciais em anáforas indiretas e anáforas associativas.

As anáforas indiretas têm como característica principal a ausência de um antecedente explícito, mas sim uma âncora: um elemento de relação

fundamental para a interpretação. Cavalcante (2011, p. 61) explica que as anáforas indiretas são

categorizadas pela menção de um novo referente relacionado a outro, distinto, e já citado anteriormente, ou relacionado a alguma outra pista formal do texto, como um verbo, por exemplo. Essa possível associação entre as duas formas, a qual o enunciador espera que o coenunciador reconheça, permite apresentar o anafórico indireto como se já fosse conhecido, dado, velho.

As anáforas associativas são vistas, por alguns autores, como um tipo de referência indireta, que exploram relações meronímicas com base no conhecimento de mundo de cada um. Segundo Koch (2002, p. 109), trata-se de “uma configuração discursiva em que se tem um anafórico sem antecedente literal explícito, cuja ocorrência pressupõe um *denotatum* implícito, que pode ser reconstruído, por inferência, a partir do co-texto precedente”. Sua principal característica é a relação semântica meronímica ou de ingrediência (“ser ingrediente de”).

Dentro da perspectiva que prioriza menções no cotexto, as anáforas encapsuladoras tem sido tratado como um tipo especial de anáfora indireta, porque não recupera nenhum objeto de discurso pontualmente, mas se liga a conteúdos espalhados pelo contexto.

Sabe-se que toda anáfora indireta se apoia em âncoras do cotexto, mas não quer dizer que não possa aludir, simultaneamente, a elementos de situação extralinguística e de conhecimento geral. Segundo Cavalcante (2011, p. 74):

toda anáfora encapsuladora é uma espécie de anáfora indireta, por também introduzir e mencionar no cotexto uma expressão referencial nova, apresentada como se fosse dada, por resumir conteúdos explicitados (mas também implicitados) em porções contextuais anteriores e/ou posteriores.

Segundo Koch (2006, p. 70), as anáforas encapsuladoras “sumarizam as informações-suporte contidas em segmentos precedentes do texto,

encapsulando-as sob a forma de uma expressão nominal e transformando-as em objetos-de-discurso”. Conte (1996, apud Koch, 2006) aponta que “o encapsulamento anafórico é um recurso coesivo pelo qual um sintagma nominal funciona como uma paráfrase resumitiva de uma porção precedente do texto”.

Francis (1994, apud Koch, 2006) iluminou o fenômeno do encapsulamento com seu estudo precursor sobre um processo de “atribuição de títulos resumidos a segmentos textuais”. A autora chamava esse processo de “labelling”, ou, em português, rotulação. Cavalcante (2011, p. 77) lembra que “é preciso entender que nem todos os anafóricos encapsuladores equivalem ao que Francis toma como rótulos, senão apenas os que se manifestam por sintagmas nominais plenos – seriam, portanto, um tipo de encapsulador”.

Muito embora tenhamos o conhecimento das distinções entre as anáforas, seguimos a linha de raciocínio de Cavalcante (2011), que esclarece que todas as anáforas são inferenciais, pois “nada assegura que, cognitivamente, a ativação do anafórico indireto seja engatilhado somente pelos condicionamentos semânticos descritos pelo autor” (Cavalcante, 2011, p. 70).

1.3. Multimodalidade

No que diz respeito à Linguística Textual, quando se deu a virada pragmática, a consideração do texto enquanto produto/processo culminou na discussão sobre os limites entre o texto e o não texto. Nesse contexto, a temática desses limites remetia aos fatores de textualidade propostos por Beaugrande & Dressler (1981, apud Koch, 2008a) como os elementos que garantiam a existência de um texto ou não. Essa discussão culminou na tese de que não é possível falar em um não texto (não em termos absolutos), já que hoje vemos o texto como resultado de uma interação. Além disso, há de se lembrar de que se pressupõe que o uso, qualquer que seja, da linguagem pressupõe uma intenção – mesmo que oculta – e isso implica, justamente na questão, que não existe uma produção linguística que seja sem sentido.

A supracitada discussão sobre os limites dos textos e da possibilidade da existência (ou não) do não texto se renova a partir da consideração dos aspectos não verbais dos sentidos. A questão que está no cerne dessa discussão gira em torno do “verbocentrismo”, ou seja, dos conceitos sobre o texto que quase sempre definem esse objeto na medida em que sua manifestação é feita pela fala e/ou pela escrita, ou seja, uma perspectiva que o defina como sendo exclusivamente linguístico.

Cavalcante & Custódio Filho (2010, p. 64) propõe um alargamento no conceito de texto apresentado por Koch (2004, p. 33), haja vista que o texto é um objeto complexo, multimodal e multifacetado:

A produção de linguagem [verbal e não verbal] constitui atividade interativa altamente complexa de produção de sentidos que se realiza, evidentemente, com base nos elementos [linguísticos] presentes na superfície textual e na sua forma de organização, mas que requer não apenas a mobilização de um vasto conjunto de saberes (enciclopédia), mas a sua reconstrução e a dos próprios sujeitos - no momento da interação verbal.

Os autores ainda consideram que

Podemos dizer, então, que a já aludida natureza multifacetada do texto comporta em sua constituição a possibilidade de a comunicação ser estabelecida não apenas pelo uso da linguagem verbal, mas pela utilização de outros recursos semióticos. Da mesma forma que também as pinturas e os sinais de trânsito são textos, pois ambos entram no rol de eventos que se baseiam numa superfície ao mesmo tempo em que remetem a elementos sociocognitivos necessários à interpretação. Considerando-se que assim o seja, como efeito colateral temos a emergência de uma questão polêmica: decidir (ou não) até que ponto o caminho aberto pela consideração do não verbal pode ir. Subsumida à tese de que há textos sem a presença do verbal, encontra-se a ideia de que o reconhecimento dos estímulos diversos que chegam a nossos órgãos sensoriais nos chama constantemente à atividade de interpretar para produzir sentidos. Nessa acepção bem ampla (que, reconheça-se, se alinha bem ao Sociocognitivismo), tudo seria texto. (2010, p. 64).

Tendo em vista essa abertura nos estudos da Linguística Textual, os pesquisadores devem ter em mente as possibilidades de investigações, bem como as decisões a serem tomadas sobre conceitos. Os estudiosos desse campo, então, devem assumir a complexidade dos textos enquanto objetos multifacetados, multimodais e dinâmicos – que pressupõe uma mobilização de um conjunto de saberes – e que devem levar em conta essa multiplicidade. Seja linguística ou não verbal, as diferentes manifestações de construção simbólica do signo plástico (levando em conta cor, textura e forma) e os diferentes processos de interação em que o verbal não está presente, passam todos por um tratamento linguístico quando são interpretados.

Esses estudos atuais nos levam a considerar o crescente papel da multimodalidade dentro da Linguística Textual. A introdução de considerações de objetos que tenham múltiplas semioses em seu cerne faz com que o objeto de estudo dessa área, o texto, seja repensado, uma vez que essa disciplina esteve centrada na primazia do verbo por muito tempo.

Atualmente, a Linguística Textual oferece instrumentos adequados à análise de itens visuais, nesse sentido, é interessante observar a tese de doutoramento de Ramos (2007), que analisa objetos de discurso sob um olhar multimodal.

Por fim, cabe ressaltar que, atualmente, os estudos dentro da Linguística Textual têm abraçado cada vez mais as análises de textos que tenham uma composição não verbal, ou uma imbricação do verbal e do não verbal, uma vez que se tem progredido no desenvolvimento da teorização sobre a constituição multimodal de alguns gêneros textuais. E aqui podemos citar as Histórias em Quadrinhos, hipergênero textual aqui estudado.

CAPÍTULO 2

O HIPERGÊNERO TEXTUAL HISTÓRIA EM QUADRINHOS

As Histórias em Quadrinhos, doravante HQ, estão muito presentes no cotidiano social. Podendo ser encontrado em jornais diários ou adquirido em revistas especializadas. Um fato é certo: a HQ caiu no gosto popular, e sendo um evento social que possui um alcance de larga escala no Brasil, a HQ se faz um bom gênero para a análise qualitativa e interpretativa da composição de códigos que possui. A HQ está inserida no meio social, ou melhor, ligada à vida cultural popular, o que implica, por consequência, a organização comunicativa cotidiana. Segundo Ramos (2009, p. 14):

Ler quadrinhos é ler sua linguagem, tanto em seu aspecto verbal quanto visual (ou não verbal). A expectativa é que a leitura – da obra e dos quadrinhos – ajude a observar essa rica linguagem de um outro ponto de vista, mais crítico e fundamentado.

Estudos tradicionais mostram que as Histórias em Quadrinhos constituem um gênero discursivo secundário que, para Bakhtin (1997), aparece em circunstâncias de comunicação cultural na forma escrita e que, muitas vezes em função do enredo desenvolvido, englobam os gêneros discursivos primários (comunicação verbal espontânea). Os gêneros produzidos na interface oral/escrita são necessariamente secundários, que é o caso das HQs.

Uma nova proposta de estudo sugere a troca do termo gênero textual HQ, por hipergênero textual HQ. Ramos (2007), baseando-se em análises de obras em quadrinhos e também de estudos sobre a área, foi capaz de identificar algumas tendências sobre as HQs, são elas:

- a) Diferentes gêneros textuais utilizam a linguagem dos quadrinhos;
- b) Nesse gênero, predomina a sequência ou tipo textual narrativo;
- c) As HQs podem ter personagens fixos ou não;
- d) A narrativa pode ocorrer em mais de um quadrinho, conforme o formato do (sub)gênero;

- e) Em alguns casos foi percebido que o rótulo, o formato, o suporte e o veículo de publicação constituem elementos que agregam informações ao leitor, de modo a dar pistas ao leitor do gênero em questão;
- f) No geral, o recurso mais utilizado nos quadrinhos são as imagens desenhadas, mas também existem casos em que fotografias foram utilizadas para compor histórias.

Com base nesses dados, o autor sugere então que o hipergênero textual histórias em quadrinhos é um grande rótulo que une as características apontadas acima, utilizadas em maior ou menor grau por diversos gêneros, e nomeados de diversas formas. Nos aliamos aqui a esse posicionamento que abandona a nomenclatura gênero textual e que adota hipergênero textual HQ.

Cada um desses gêneros estariam ligados pelo uso da linguagem dos quadrinhos para compor um texto narrativo dentro de um contexto sociolinguístico interacional.

Lembrando que aqui trabalhamos com uma noção de gênero que é similar a que Bakhtin (1997) propõe: gêneros, aqui, são entendidos como tipos relativamente estáveis de enunciados, que são utilizados em uma situação comunicativa para intermediar o processo de interação.

Dessa forma, Ramos (2009, p. 20) diz que “quadrinhos seriam, então, um grande rótulo, um hipergênero, que agregaria diferentes outros gêneros, cada um com suas peculiaridades”. O termo hipergênero foi cunhado e usado por Maingueneau em mais de uma obra (2005, 2006). O autor sugere que esse termo pode ser entendido como um rótulo que daria as coordenadas para a formatação visual de vários gêneros que compartilhariam elementos entre si.

Assim, percebe-se, então, que existem diferentes nomenclaturas dentro do hipergênero história em quadrinhos. Esse fato fica evidente quando nos deparamos com a diversidade de terminologias existentes, citando alguns: *gibi*, *comics*, quadrinhos, história em quadrinhos, tirinha, tirinha cômica, charge, *cartum*, etc. Ramos (2009b, p. 16) salienta que

Muitas vezes, esse excesso de nomes é consequência de um desconhecimento das características das histórias em quadrinhos e de seus diferentes gêneros. Sem saber

direito do que se trata, escolhe-se um termo provisório e sem muito critério. Do ponto de vista do leitor, essa pluralidade de rótulos pode até atrapalhar a leitura.

É importante que o leitor tenha noção das particularidades de cada gênero, pois assim poderá fazer uma leitura crítica e profunda dos quadrinhos. Sendo assim, segundo Ramos (2009, p. 361 e 362),

(...) existem elementos comuns aos diferentes gêneros estudados, entre os quais se destacam dois: predominância da sequência narrativa, representada em um ou mais quadros, e uso da linguagem gráfica das histórias em quadrinhos (como os balões). Esses elementos antecipam informações genéricas ao leitor e ajudam no processo de identificação e leitura dos diferentes gêneros que compartilham tais características. Quadrinhos ou história em quadrinhos seria um grande rótulo, que agregaria diferentes gêneros comuns. Há um diálogo possível entre essa leitura e a noção de hipergênero conceituada por Maingueneau. Um grande rótulo, denominado história em quadrinhos ou somente quadrinhos, une diferentes características comuns e engloba uma diversidade de gêneros afins. Rotulados de diferentes maneiras, utilizam a linguagem dos quadrinhos para compor um texto narrativo dentro de um contexto sócio-comunicativo.

Assim, dentro desse grande guarda-chuva denominado *quadrinhos*, podemos encontrar os cartuns, as charges, as tiras cômicas, as tiras cômicas seriadas, as tiras seriadas e os muitos outros modos de produção de histórias em quadrinhos.

Chega-se à conclusão, então, de que o termo rotulação, cunhado por Maingueneau (2005, apud Ramos, 2009), surge como um “norte” para o leitor, pois o nome que o produtor de determinado texto dá para sua obra (e consequentemente para o gênero), irá interferir na forma que o interlocutor lê/ouve esse texto. Por exemplo, mesmo que o leitor esteja diante de uma tirinha, charge, cartum, etc., ele saberá que se trata, de alguma forma, de Quadrinhos, pois o hipergênero dá as coordenadas de formatação textual de vários gêneros, que compartilham elementos afins. A finalidade do hipergênero, dessa forma, é

antecipar informações textuais ao leitor e ao produtor, agrupando diferentes gêneros, mas que possuem características semelhantes.

Importante também lembrar que, apesar de ser comum encontrar comparações, quadrinhos não são uma forma de literatura. Tentar forçar uma ponte entre ambos seria como procurar um tipo de rótulo que, dentro da sociedade, é mais querido, ou, ainda, mais prestigiado dentro da academia. Vergueiro & Ramos (2009, p. 7) nos lembram de que:

(...) Não é mais necessário pedir desculpas por estudar os quadrinhos academicamente, desenvolver tal atividade deixou de representar qualquer tipo de heresia ou atentado contra a seriedade da pesquisa universitária. Pelo contrário, abordar as histórias em quadrinhos com um viés científico representa conhecimento, ainda que tardio, de quanto elas podem revelar sobre a realidade em que são produzidas e consumidas.

Ramos (2009, p. 17) diz que “quadrinhos são quadrinhos. E, como tais, gozam de uma linguagem autônoma, que usa mecanismos próprios para representar os elementos narrativos”. De fato, esse gênero compartilha muitos pontos em comum com a literatura, bem como com o cinema, o teatro e muitas outras formas de linguagens. Seguindo a linha de raciocínio de Barbieri (1998, apud Ramos, 2009), pode-se dizer que as várias formas de linguagens existentes não estão tão distantes entre si ou sumariamente separadas, mas, sim, interconectadas. Utilizando a metáfora criada pelo autor, a linguagem seria como um grande ecossistema, cheio de ambientes distintos entre si. Cada ambiente, por sua vez, teria características próprias, mas, ao mesmo tempo, poderia compartilhar características comuns com outros ambientes. Ou seja, podemos encarar o cinema, o teatro, a literatura, os quadrinhos e muitos outros tipos como ambientes autônomos, mas que compartilham elementos entre si, cada um à sua maneira.

Ainda sobre a linguagem dos quadrinhos, Lins (2002, p. 67-68) esclarece que

Os textos de quadrinhos apresentam uma modalidade própria de linguagem. Operam com dois códigos de signos gráficos: a imagem e a linguagem escrita. Há momentos

em que o elemento visual assume todas as funções dentro da narrativa. É o caso das histórias mudas. No caso das histórias com palavras, há uma complementariedade entre o código visual e o linguístico. (...) A conjunção do visual com o linguístico faz do texto de quadrinhos a base ideal para pesquisa linguística centrada na interação: o código visual supre lacunas que, por acaso, possam ser deixadas pelo código linguístico e vice-versa.

Para Barbieri (1998, apud Ramos, 2009), a HQ dialoga com diversos recursos, dentre eles: a ilustração, a caricatura, a pintura, a fotografia, a parte gráfica, a música, a poesia, a narrativa, o teatro e o cinema. Mas isso não quer dizer que os *comics* – termo que o autor utiliza – não componham um nicho autônomo, na verdade, quer dizer o oposto: o ambiente em que os quadrinhos residem já teria se “emancipado” e cunhado possibilidades próprias de linguagem. Ramos (2009) lembra que essa leitura aqui feita de que os quadrinhos compõem uma linguagem autônoma é compartilhada com outros autores, como Cirne (1970), Esiner (1989), Acevedo (1990) e Eco (1993).

Segundo Ramos (2009, p. 18), “o espaço da ação é contido no interior de um quadrinho. O tempo da narrativa avança por meio da comparação entre o quadrinho anterior e o seguinte ou é condensado em uma única cena. O personagem pode ser visualizado e o que ele fala é lido em balões, que simulam o discurso direto”. Dessa forma, pode-se dizer que o sistema narrativo das HQs é composto por dois códigos que atuam em constante interação: o visual e o verbal. Também, utiliza elementos comunicacionais específicos que identificam a linguagem, são eles: requadro, desenho ou vinheta, linhas cinéticas, balão, recordatório, onomatopeias, metáforas visuais e cor.

Complementando essa ideia, pode-se dizer que a HQ é uma forma de expressão artística em que há o predomínio do estímulo visual, ou seja, engloba formas de expressão em que o expectador, para apreciá-las, utiliza principalmente a visão. Mendonça (2005) lembra que a HQ é caracterizada como um gênero icônico verbal narrativo, cuja progressão temporal se organiza quadro a quadro, apresentando elementos típicos como: desenhos, quadros, balões e/ou legendas, onde é inserido o texto verbal. A seguir veremos alguns desses elementos mais a fundo, selecionados por sua importância na análise do *corpus* desta pesquisa.

A linguagem dos quadrinhos lança mão de vários recursos para representar a fala e o pensamento dos personagens de suas histórias. Porém, a mais comum, e, também, a mais emblemática, é feita com o auxílio visual dos balões. Vejamos então algumas definições do termo *balão*:

- a) “O recipiente do texto-diálogo proferido pelo emissor” (Eisner, 1989);
- b) “Um espaço onde são escritas as palavras proferidas pelas diversas personagens” (Eguti, 2001);
- c) “Forma de indicar ao leitor a mensagem ‘eu estou falando’” (Vergueiro, 2006).

De fato, como é perceptível em muitas dessas definições, uma das funções primordiais do balão é a de representar as falas, no que se refere ao discurso direto dos personagens. Porém, o balão pode também sugerir o pensamento do personagem – o discurso pensado. Dessa forma, tem-se a necessidade de uma definição mais abrangente de balão. Para Ramos (2009, p. 33), “o recurso gráfico seria uma forma de representação da fala ou do pensamento, geralmente indicado por um signo de contorno (linha que envolve o balão), que procura recriar um solilóquio, um monólogo ou uma situação de interação conversacional”.

Fresnault-Deruelle (1972, apud Ramos, 2009) aponta para o fato de que são os balões que conferem originalidade e ajudam a tornar as histórias em quadrinhos em um gênero específico. Ramos (2009, p. 35) lembra que:

“A técnica passou a indicar, inicialmente, o trecho de fala em discurso direto. Tornou-se a maneira visual de o personagem se apresentar em primeira pessoa, uma adaptação do conteúdo indicado por travessões e aspas nos textos literários e jornalísticos. Com os anos, ganhou novos contornos e formatos, indicando também o pensamento”.

Para Acevedo (1990), o balão constitui-se de dois elementos: o continente (corpo e rabicho/apêndice) e o conteúdo (linguagem escrita ou desenhada). O continente pode ser encontrado desenhado de diversas formas, cada formato com uma carga semântica e expressiva diferente da outra. Para compreender os diferentes sentidos do balão, basta observar a linha que o contorna, por

exemplo, foi convencionado que a linha preta e contínua do balão é tida como o modelo “neutro”, que simula a fala, em geral, dita em tom normal. Por isso, esse modelo é conhecido como balão de fala ou balão-fala. O que foge a essa regra, ganha um novo sentido particular: o balão continua indicando a fala/pensamento do personagem, mas com outra conotação e expressividade. Tal efeito é obtido através das variações no contorno do balão, que formam um código de sentido próprio na linguagem dos quadrinhos. Alguns exemplos:

- a) Balão-pensamento: o balão em formato de nuvem revela o pensamento ou imaginação do personagem;
- b) Balão-ziguezague: nesse caso, o sentido varia conforme o contexto situacional. Pode indicar voz alta, gritos ou sons eletrônicos;
- c) Balão-cochicho: a linha pontilhada indica um tom de voz baixo;
- d) Balão-glacial: carrega esse nome pois parece gelo derretendo; indica choro ou desprezo por alguém.

Há diversos tipos de balões, Robert Benayoun (1968, apud Ramos, 2009), em *Le Ballon Dans La Bande Dessinée*, elenca 72 formas distintas desse recurso de linguagem. Porém, da década de 60 até os dias atuais, muito já mudou, ou evoluiu. A começar pelo advento da internet e com a popularização dos computadores: os quadrinhos, hoje, contam com recursos infinitos para serem produzidos e lidos. Esse fato abre um leque de possibilidades, dentre eles, a criação de balões personalizados.

Outro recurso que a linguagem dos quadrinhos lança mão é a *legenda*. O que foi convencionado como legenda está ligado a uma figura de forma retangular, o que a distingue dos vários tipos de balão vistos até agora.

Vergueiro (2006) entende que a legenda usualmente aparece no canto superior do quadrinho – normalmente, antes da fala dos personagens – para representar a “voz do narrador onisciente”. Leitura semelhante feita por Eguti (2001): a legenda seria uma forma de narração feita por alguém que está fora da ação, onde o “narrador é onisciente e os verbos apresentam-se em terceira pessoa”.

Ramos (2009) aponta que o narrador onisciente não tem direito exclusivo da legenda, pois “o narrador-personagem também pode se apropriar do recurso. É comum em algumas histórias o aparecimento do rosto do personagem, de modo a identificá-lo como o narrador daquele trecho, geralmente fazendo menção a um fato no passado (ou *flashback*)” (p. 50).

Outro recurso da linguagem dos quadrinhos está ligado aos diferentes valores expressivo das fontes, ou, mais como são mais conhecidas, as letras. Os diferentes tipos de letras adquirem expressividades diferentes de acordo com o contexto sugerido pelo texto. Ou seja, a palavra pode adquirir outros significantes além do som ou conjunto de sons que representa. Ramos (2007) observa que “ocorre uma hibridização de *signos verbais escritos* e *signos visuais*. Estes agregam signos de três ordens: *icônica* (representação de seres ou objetos), *plástica* (caso da textura e da cor) e *de contorno* (a borda ou linha que envolve as imagens)”.

A letra que indica uma expressividade neutra é aquela que vemos de forma tradicional: escrita de forma linear, sem negrito ou itálico, geralmente em preto. É a forma mais encontrada e utilizada nos quadrinhos. Segundo Ramos (2009), essa letra neutra seria uma “espécie de grau zero, do qual outros irão derivar. Qualquer corpo de letra que fuja a isso obtém resultado expressivamente diferente” (p. 56-57). Cagnin (1975) denomina de “função figurativa do elemento linguístico”. A letra passa a expressar sentidos outros, de acordo com o contexto da história.

Podem ser citados alguns exemplos de derivação da fonte neutra, como a letra com um tamanho menor, que indica fala sussurrada ou em tonalidade mais baixa.

Ao contrário, a letra em negrito pode indicar um tom de voz mais alto ou uma fala mais emocional. Eguti (2001) aponta que esse último caso também pode sugerir um destaque ou ênfase que o autor da história em questão quis dar a determinada palavra, não necessariamente indicando um grito. Esse mesmo efeito – de ênfase – pode ser obtido com a mudança de cor na escrita da palavra ou sublinhando a palavra em questão.

O tipo da fonte, ou formato da letra, pode ser utilizado para representar características do personagem, como, por exemplo, sua nacionalidade. Hoje, esse tipo de recurso gráfico tem respaldo na informática, que provém um leque muito diversificado de opções de caracteres e fontes, cada qual indicando um elemento expressivo diferente, que podem ser escolhidos de acordo com o contexto da história.

Importante ressaltar que o tipo da letra pode indicar não só aspectos da fala, mas também da escrita. Por exemplo, um autor pode escolher um tipo de fonte que imite a caligrafia de uma criança.

O efeito expressivo não está ligado apenas à mudança do corpo da letra – embora seja o recurso mais utilizado para tanto. Por exemplo, caso o autor queira indicar que um dos personagens tem uma fala rápida e sem pausas, ele apenas eliminaria o espaço existente entre as palavras, ligando uma a outra.

Assim, pode-se perceber que o que existe dentro dos balões, ajuda os autores de HQs a trabalhar as características dos personagens. Ramos (2009, p. 60) diz que “a escolha do vocabulário é um dos principais recursos [da linguagem dos quadrinhos]. O léxico, ao contrário da estrutura sintática, está muito mais sujeito a alterações”. Interessante notar que, em *Maus*, o autor adota um interessante recurso para representar a fala de seu pai, Vladek. Sabendo que esse personagem é um imigrante polonês que mora em Nova York, Art Spiegelman mostra que seu pai não tinha domínio total da língua inglesa, como pode ser visto nos recortes abaixo:



Figura 1 – Erro gramatical 1



Figura 2 – Erro gramatical 2

Apesar de estar traduzido em português, pode-se notar que o tradutor da obra teve o cuidado de manter os erros gramaticais de Vladek, que mostram que ele não se adaptou muito bem com a nova língua. Ao passo que, quando Vladek nos é mostrado em seu país natal, Polônia, ou falando em alemão durante a guerra, sua fala é correta, como pode ser observado nesse fragmento:



Figura 3 – Fala correta

Segundo Ramos (2009, p. 107), “a ação da narrativa, não só a dos quadrinhos, é conduzida por intermédio dos personagens. Eles funcionam como bússolas na trama: são a referência para orientar o leitor sobre o rumo da história”. A ação nos quadrinhos se dá pelo rosto e pelo movimento dos seres ali desenhados. Esse ponto é crucial em *Maus*, pois Spiegelman adota uma maneira crítica e ácida para retratar seus personagens. No universo da obra, todos os personagens humanos possuem corpos, naturalmente, humanos,

porém, de acordo com a nacionalidade de cada personagem, sua cabeça será desenhada a partir de um determinado animal.

Os judeus serão desenhados com cabeças de ratos, pois, durante o holocausto, eles tiveram que viver de migalhas, sobrevivendo em porões sujos, tratados como seres que disseminavam uma doença ideológica (essa ideia era propagada, inclusive, pela propaganda nazista); os alemães nazistas com cabeças de gatos: animais ardilosos, que são conhecidos por serem egoístas, além de, obviamente, caçarem ratos; e os americanos com cabeças de cachorros, pois esse animal é conhecido por ter um espírito nobre, o melhor amigo do homem, e, também, por ser um animal essencialmente caçador, inimigo natural dos gatos. Puxando pela memória, podemos lembrar que os grandes salvadores da pátria, que ajudaram a pôr um fim na Segunda Guerra Mundial foram os americanos. Evidencia-se, assim, uma crítica através de pistas imagéticas fornecidas pelo autor.

Por falar em rosto, Cagnin (1975) lista cinco elementos primordiais, que, combinados entre si, resultariam em diversas expressões faciais. A estratégia estaria na mistura de olhos, pálpebras, pupilas, sobrancelhas e boca. Essa mescla, somada à postura do corpo, propicia um número bastante elevado de possibilidades de representações dos personagens, levando em consideração o contexto em que a história foi produzida. Lembrando que as expressões faciais, os gestos dos personagens e a postura do corpo devem estar em perfeita sintonia com a imagem representada, reforçando o sentido pretendido.

Segundo Barbieri (1998, apud Ramos, 2009), os ilustradores buscam produzir expressões prototípicas. Não seria de grande apelo criar uma fisionomia que fugisse do usual, pois o leitor levaria muito tempo para assimilar a emoção vista no personagem.

É claro que podemos encontrar diferentes estilos de desenhos, para Cagnin (1975), os personagens podem ser ilustrados de maneira realista, estilizada ou caricata. Ramos (2009) aponta que, embora não seja uma regra, o gênero da história pode influenciar o modelo expressivo do personagem, sendo mais ou menos realista. O autor ainda indica que “a imagem do personagem, independentemente do estilo do desenho, possui uma gama de informações. A

roupa, o cabelo, os detalhes e o formato do rosto, o tamanho do corpo, tudo é informação visual” (p. 123).

Eisner (2005) lembra que o processo de composição de um personagem também passa por algum tipo de estereótipo. Ainda segundo o autor, a aparência física de um personagem diz muito ao leitor, ou seja, nenhum detalhe é escolhido em vão. No processo de criação do personagem, o ilustrador trabalharia com padrões de referência de personalidade, que, posteriormente, seriam compartilhados com o leitor. Ramos (2009, p. 125) lembra que “é preciso haver um casamento entre desenho e assunto abordado. O produtor da história deve ter o cuidado de adaptar os diálogos ao estereótipo adotado. Do contrário, pode-se criar uma sequência inverossímil aos olhos do leitor”.

O autor de uma história em quadrinhos usaria o estereótipo na hora de compor um personagem, pois esses rótulos facilitariam o processo de leitura e identificação da figura ali representada, de modo que o leitor possa absorver com mais facilidade o que está ali ilustrado.

Como em qualquer história, o tempo é um elemento fundamental para os quadrinhos, e, para *Maus* ainda mais, pois a história é narrada através de um constante jogo entre presente e passado: as memórias de Vladek serão narradas, por ele, através de *flashbacks*, e o presente será contado através de um relato pessoal do próprio autor da obra, Artie. Um dos meios de ser percebido é pela disposição dos balões: quanto maior o número de vinhetas utilizadas para descrever uma única ação, maior será a sensação de prolongamento do tempo, algo como ver uma cena em *slowmotion*. O caso contrário também é verdadeiro: quanto menor o número de vinhetas e maior o corte entre cenas, menor será a sensação de tempo transcorrido.

Outro meio de perceber a passagem do tempo nas histórias em quadrinhos fica por conta das pistas visuais que o leitor pode inferir. Por exemplo, a imagem de um personagem pode ser envelhecida conforme as vinhetas vão passando, e a figura do personagem nesse caso pode funcionar como uma âncora para a indicação de tempo.

Cagnin (1975) sugere seis formas de como o tempo pode ser demonstrado na linguagem dos quadrinhos:

- a) Sequência de um antes e um depois: acontece através da omissão de um ou mais elementos de uma sequência por meio da elipse. A comparação entre os dois momentos (com e sem os elementos citados) possibilita a percepção de tempo transcorrido.
- b) Época história: nesse caso, o signo visual icônico é o principal elemento para se perceber em qual momento histórico a história se encontra. Representação do período histórico em que os personagens vivem.
- c) Astronômico: conta com recursos utilizados para representar o dia e a noite, como, por exemplo, o sol, a lua, as estrelas, etc.
- d) Meteorológico: também fortemente ligado ao signo visual icônico, pois o clima (frio, calor, chuva, etc.) será transmitido pelo cenário da história ou pelas roupas dos personagens.
- e) Tempo de narração: momento da representação da ação em si, torna-se presente conforme é lido.
- f) Tempo de leitura: embora o leitor tenha acesso à história em quadrinho como um todo, ou seja, com todos os quadrinhos da página, existe certa linearidade na leitura. Cagnin sugere que um quadrinho agrega três etapas de tempo de leitura: futuro (o que ainda não foi lido), presente (momento da leitura) e passado (o que já foi lido).

Porém, nem toda história possui essas seis formas de indicação de tempo, bem como essas formas não precisam acontecer simultaneamente. Barbieri (1998, apud Ramos, 2009) diz que os tempos de narração e de leitura podem se confundir entre si, pois há uma relação estreita entre os tempos do relato narrativo e o de leitura. Segundo o autor, como cada leitor interage de uma forma particular com o texto, existiria algo como um tempo médio ou ideal de leitura. Esse tempo médio de leitura pode variar de acordo com a quantidade de frases a serem lidas. Os diálogos contidos nos balões desencadeariam o que o autor chama de efeito de duração: quanto menor o número de trechos verbais, mais rápida a leitura, quanto maior o número de palavras e frases, mais lenta será a leitura do texto.

Uma ligeira diferença acontece com a legenda - em geral, espaço reservado para a figura do narrador. Assim como o caso do balão, ela poderia encurtar ou aumentar o tempo de leitura, mas não interferiria no tempo de ação relatada. Barbieri (1998, apud Ramos, 2009) aponta que “trata-se de palavras sobre a história, que dizem respeito à história, e não palavras na história, como são os diálogos”.

Entendidos alguns dos principais elementos que compõem a linguagem das histórias em quadrinhos, é importante salientar que editorialmente, a *HQ Maus* muitas vezes é chamada de *graphic novel*. Essa “história em quadrinhos mais longa”, como Ramos (2010) denomina, pode servir como base para uma série de outros gêneros textuais. Tais gêneros em questão têm em comum a característica de serem publicados em suportes que permitem que suas narrativas sejam maiores e mais detalhadas. É o caso das revistas em quadrinhos e dos álbuns (edições parecidas com livros), por exemplo. Segundo Ramos (2010, p. 29)

A diversidade de gêneros, nesse caso, está atrelada a uma série de fatores, como a intenção do autor, a forma como a história é rotulada pela editora que a publica, a maneira como a trama será recebida pelo leitor, o nome com o qual o gênero foi popularizado e o que o tornou mais conhecido junto ao público.

Como esse é um tema que traz consigo grandes peculiaridades, veremos a seguir mais profundamente algumas das tendências de estudo sobre a *graphic novel*.

2.1 *Graphic Novel*

Narrativa gráfica, romance gráfico ou graphic novel. Essas são as diferentes terminologias utilizadas para definir obras em quadrinhos veiculadas em formato de livro, voltadas para um leitor adulto. Por vezes, o conteúdo em si de uma obra não é o fator determinante de sua recepção ou até mesmo de sua caracterização. Entende-se que esse seja o caso das *graphic novels*, que se refere a algumas publicações em quadrinhos lançadas desde o final da década

de 1980 (no Brasil), e cujo termo tem sido utilizado em capas, contracapas, textos informativos - jornalísticos ou não – e por livrarias, em sinopses, o que tem ajudado a difundir essa nomenclatura, e também essas obras, ao mesmo tempo em que não explicita sobre do que realmente se trata. Seria a *graphic novel* então uma forma contemporânea de produzir quadrinhos ou algo ainda não explorado?

Ramos & Figueira (2011) discorrem sobre esse tema em “*Graphic Novel, Narrativa Gráfica ou Romance Gráfico? Terminologias Distintas para um Mesmo Rótulo.*” Os autores dizem que, equivocadamente, costuma-se atribuir ao quadrinista norte-americano Will Eisner e estreia da expressão *graphic novel*, em 1978, com sua obra *Deus e outras histórias de cortiço*, porém, a expressão já circulava pelo país há dois anos, em três outros trabalhos em quadrinhos, como lembra García (2010): *Bloodstar*, de Richard Corben, *Beyond Time and Again*, de George Metzger, e *Chandler – Red Time*, de Jim Steranko. Contudo, não é possível deixar de reconhecer que foi a obra de Eisner citada acima, e o próprio autor, que deram o pontapé inicial para a propagação do termo, já que o quadrinista buscava uma nova nomenclatura que diferenciasse seu trabalho de outros quadrinhos que circulavam pelas livrarias estadunidenses. Assim ele estampou na capa de sua obra: “uma *graphic novel* de Will Eisner”

A obra de Eisner chega no Brasil em 1988 (e a edição usou a tradução *romance gráfico*), o que potencialmente contribuiu para que a expressão fosse adotada, não só aqui, como também em outros países onde o livro havia chegado. Na primeira metade da década seguinte, as duas grandes editoras de quadrinhos norte-americanas, Marvel Comics e DC Comics, passaram a utilizar a nomenclatura *graphic novel* inicialmente em edições de super-heróis que seriam veiculadas em um formato diferenciado: a fim de conquistar um público mais maduro e exigente, o termo veio a calhar, pois fazia referência àqueles quadrinhos produzidos com um papel especial, com histórias mais complexas, e com acabamento de capa dura. Daí a ideia da *graphic novel* ser vista como uma obra voltada para um leitor adulto, e diferente dos tradicionais *comic books*, que eram veiculados mensalmente.

Em 1990, a expressão foi alargada e passou a englobar também algumas coletâneas de histórias em quadrinhos que foram publicadas em capítulos em um primeiro momento. Um exemplo que se destaca é o da minissérie *Watchmen*,

de Alan Moore e Dave Gibbons. Em um primeiro momento, os doze números da história foram publicados mensalmente, no formato de revista, e posteriormente foram compilados e tornaram-se uma narrativa completa quando reunidos. Essa compilação foi editorialmente chamada de *graphic novel*.

A expressão *graphic novel*, utilizada para essa nova forma de produção editorial, aliada a um não entendimento sobre ela, causaram a impressão de que esse era um gênero novo e autônomo, tanto nos leitores quanto na imprensa.

Como já foi dito acima, Ramos (2010, 2011) vê nos quadrinhos um hipergênero. Utilizando a metáfora do guarda-chuva, a *graphic novel* estaria abarcada aí dentro. Dessa forma, a questão do conteúdo, características de composição e até mesmo onde a obra circula, fica bem segmentada. Podendo ser veiculada por meio de revistas ou livros – este chamado de álbum, *graphic novel* ou livro. Também pode ser veiculada on-line, em ambientes virtuais, onde o modo de leitura será alterado, mas não o gênero.

A *graphic novel* então funciona como uma espécie de etiqueta, que direciona a obra para um leitor adulto e maduro. Esse rótulo omite algumas características do gênero em questão, que seriam: uma nomenclatura que é utilizada editorialmente para nomear produções que utilizam a linguagem dos quadrinhos para narrar histórias que são mais longas. É um rótulo aceito comercialmente, por se tratar de obras com um preço mais elevado, e por isso, almejado e difundido. Porém, ainda há muito a ser pesquisado sobre o termo, suas características pontuais e suas temáticas.

Cientes da discussão que gira em torno da *graphic novel*, exposta acima, assumimos, então, que o termo *graphic novel* é usado para se referir ao *corpus* aqui estudado, *Maus*, porém, enquanto hipergênero textual, trataremos essa obra como uma História em Quadrinhos.

CAPÍTULO 3

METODOLOGIA E DADOS

3.1. Método de Análise

A hipótese que buscamos confirmar é a que o autor da *graphic novel Maus*, Art Spiegelman, durante o processo de construção e reconstrução do objeto de discurso Vladek Spiegelman, irá dispor de dois aspectos para o mesmo objeto de discurso: quando o autor tratar das memórias do pai na segunda guerra mundial, irá construí-lo como um homem forte, inteligente, sagaz, capaz de vencer obstáculos, ao passo que, quando tratar do pai no presente, irá reconstruir a imagem anterior: o pai agora será um frágil idoso, com problemas cardíacos graves, de difícil convivência, etc. E, ainda, a propósito do gênero em foco, e tendo em vista que a HQ é um texto sincrético, ao observar o processo de construção de referentes visuais, veremos que o autor irá construir a imagem do povo judeu a partir das características dos ratos, pois, durante o holocausto, eles tiveram que viver de migalhas, sobrevivendo em porões sujos, tratados como seres que disseminavam uma doença ideológica; ao passo que os alemães nazistas serão construídos a partir das características felinas: animais astutos, que são conhecidos por serem egoístas, além de, obviamente, caçarem ratos.

Procuramos explicitar, então, que as estratégias e fenômenos da referenciação (no nosso caso, anáforas e progressão referencial) verificadas em textos escritos, podem também aplicarem-se em textos verbo-visuais, nesse caso os quadrinhos. Iremos analisar como se dá a progressão referencial - construção e reconstrução - do objeto de discurso “Vladek Spiegelman”, personagem principal de *Maus*, ao longo de toda a obra. Para a análise do código verbal, utilizaremos as legendas desenvolvidas pelo filho (Artie), pois essas legendas apresentam uma história narrada por ele. Também utilizaremos balões que representem as falas de outrem, e que naturalmente se refiram ao objeto de discurso estudado. Não utilizamos em momento algum as falas - sejam em

balões ou legendas - de Vladek, pois assim não seria possível analisar a progressão referencial desse objeto. Além disso, nos apoiaremos na forma como o objeto de discurso é desenhado e redesenhado, posto que para uma análise mais completa desse *corpus* não podemos ignorar a leitura multimodal que o gênero propõe.

A análise será feita capítulo por capítulo, e, ao final de cada um deles, teremos uma cadeia/progressão referencial construída. Sobre cada uma dessas progressões referenciais será feito um comentário sobre como ela foi feita e qual é o sentido e/ou crítica que podemos depreender delas.

Ao final, tendo feita a análise de todos os capítulos e obtendo as cadeias referenciais de cada capítulo, observaremos qual é o efeito final dessas progressões para a obra, o que podemos compreender através delas e qual é a contribuição dessa análise para os estudos de Linguística Textual.

3.2. Natureza de dados

3.2.1. Sobre *Maus*

A *graphic novel Maus* conta a história de Vladek Spiegelman, judeu polonês que sobreviveu aos horrores da Segunda Guerra Mundial, sobrevivendo principalmente a sua estadia no campo de concentração de Auschwitz. Sua história de superação é narrada por ele ao seu filho Art, autor e ilustrador da HQ. A obra é considerada um clássico contemporâneo das histórias em quadrinhos. Originalmente publicada em duas partes, a primeira em 1986 e a segunda em 1991, hoje podemos encontrá-la encadernada em um único volume. Em 1992, a segunda parte do livro, de 1991, foi agraciada com o prestigioso Prêmio Pulitzer de literatura.

Na HQ, o autor utiliza um recurso, aliado à ausência de cor, que reflete o espírito do livro: como crítica, Art Spiegelman retrata os judeus como ratos, os nazistas como gatos e os norte-americanos como cães. Evidencia-se assim uma irônica perseguição desses povos, que, aos olhos do autor, tem como base o

instinto mais primitivo do ser humano, que chega a ser animalístico: caçar e matar. Dessa forma, o relato torna-se ainda mais incisivo e perturbador, que mostra sem floreios a brutalidade da catástrofe que aconteceu durante esse período na Europa, o Holocausto.

Spiegelman, no entanto, privilegia mais as suas dúvidas e inquietações do que dá espaço ao sentimentalismo. No que tange ao personagem principal de seu livro, seu próprio pai, o autor é implacável: o retrata como valoroso, destemido e vitorioso – quando relembra sua vida durante a Segunda Guerra Mundial, mas, ao mesmo tempo, mostra como o Holocausto deixou marcas permanentes em seu caráter, retratando-o, no presente, como sovina, racista, mesquinho e teimoso.

Sob vários pontos de vista, *Maus* é considerada uma obra sem igual no universo dos quadrinhos, além de ser um relato histórico de valor inestimável.

3.2.2. Contexto histórico da obra

No início da obra, o contexto da obra está relacionado com o início da Segunda Guerra Mundial na Polônia, local onde se passa grande parte da história. Todas as referências sobre a Segunda Guerra Mundial, presentes nesse capítulo, foram retiradas da obra *Segunda Guerra Mundial* (2008), de Robin Cross.

A divisão da Polônia durante esse período foi o grande fator que levou o país a sofrer as piores mazelas da guerra. Embora inimigas em parte, a Alemanha Nazista, liderada por Adolf Hitler, e a União Soviética, liderada por Josef Stalin, assinaram um acordo em que, basicamente, apresentavam a ideia de dividir o território polonês entre eles.

A brutalidade da Alemanha e da União Soviética contra a população polonesa e forte opressão sofrida pela Polônia são fatos marcantes, expostos no livro.

A Polônia foi o país que mais sofreu com a Segunda Guerra Mundial, não apenas pela destruição massiva de seu território, mas também pela perda de habitantes, mortos ou refugiados em outros países. Mesmo com o fim da Segunda Guerra Mundial em 1945, as consequências sofridas são sentidas até hoje na Polônia. Durante o período de guerra, aproximadamente seis milhões de poloneses foram mortos. Sendo que os intelectuais, religiosos e nobres foram os primeiros a serem executados, ou transportados para os campos de concentração.

Em um relato intensamente pessoal, Vladek descreve em detalhes as atrocidades cometidas pelos nazistas, principalmente no que diz respeito aos campos de concentração. Eram centros de confinamento, instalados em áreas rurais, cercados por arame farpado ou algum outro tipo de barreira, cujo perímetro era permanente e fortemente vigiado.

O pior de todos os destinos era Auschwitz, que era comumente conhecido como “Indústria da Morte”, estima-se que lá foram mortas de 1,1 a 1,5 milhões de vítimas. O extermínio de seus moradores foi cuidadosamente organizado, de forma que pudesse eliminar o máximo de pessoas em um curto período de tempo, além disso, esse processo deveria ter o menor custo possível, e a maior eficiência do ponto de vista operativo. Para isso, foram empregados pela “indústria da morte” os melhores arquitetos, administradores, antropólogos, médicos, químicos, biólogos, e etc. Ou seja, Hitler utilizou o que existia de melhor e mais moderno no que tange a tecnologia e conhecimento a serviço da destruição de seres humanos.

Hitler e os maiores líderes nazistas fizeram de Auschwitz um símbolo de terror, pois qualquer um que tivesse a intenção de atacar o governo alemão, era ameaçado de prisão, e sua pena seria cumprida no temido campo de concentração. Até hoje, esse lugar permanece como o maior símbolo do Holocausto.

Uma grande questão que se põe quando abordamos o tema da Segunda Guerra Mundial, em qualquer obra, é a perseguição dos judeus. Tal fato se deu quando Hitler já havia dominado os outros países da Europa.

Os soldados judeus de outros países derrotados eram postos em prisões separadas dos outros, sendo que as prisões eram barracas, e os prisioneiros eram mal alimentados, maltratados e sofriam todo tipo de mazela. Tal fato é exposto no capítulo três – Prisioneiro de Guerra – quando Vladek é convocado pela primeira vez. Assim, os alemães passaram a perseguir com afinco os judeus, obrigando-os a entregarem suas lojas, fábricas, casas e etc. Fato que também é exposto nesse mesmo capítulo citado acima, quando Vladek perde sua fábrica.

Com o passar do tempo, o espaço em que os judeus podiam morar e se deslocar foram restringidos e o desemprego entre eles começou a crescer cada vez mais. A seguir, todos os judeus passaram a ter as famosas identificações especiais – uma estrela de Davi presa ao braço. Essas identificações os distinguiam do restante da população, cidadão alemães e poloneses. Com isso, com medo de serem mais facilmente capturados e enviados aos campos de concentração, alguns judeus criam a polícia judaica. Membros dessa polícia judaica denunciavam judeus ilegais, para que assim criassem algum tipo de afinidade com os alemães e não serem capturados.

Porém, a situação foi piorando com o passar da guerra, e todos os judeus passaram a ser perseguidos, tendo ou não autorização para circular nas ruas. Ao serem capturados, era feita uma seleção: jovens e adultos com capacidade de trabalhar eram mandados para os campos de trabalho forçado, já os que não tinham condições de trabalhar – idosos, crianças, doentes, etc. – eram enviados diretamente para os campos de extermínio, como Auschwitz.

No início de 1940, Auschwitz nada mais era do que uma pequena cidade do interior da Alemanha, com apenas treze mil habitantes. Contudo, com o passar do tempo, os nazistas tornaram essa pacata cidade em um dos maiores campos de concentração e de extermínio da Alemanha. Durante cinco anos, Auschwitz fez mais de um milhão de vítimas fatais, e só foi totalmente desativado em 27 de janeiro de 1945, com a invasão dos soviéticos. Passados os horrores do Holocausto, Auschwitz, o mais sangrento campo de concentração e de extermínio de judeus, é considerado patrimônio da humanidade pela UNESCO.

3.2.3 Um breve resumo da obra

Como já foi mencionado, a HQ *Maus* foi publicada originalmente em duas partes, a primeira em 1986 e a segunda em 1991. Hoje ela é distribuída em um formato único, que une as duas partes em apenas um livro.

Por se tratar de uma obra extensa, julgamos ser pertinente fazer aqui um breve resumo dos capítulos que compõem a *graphic novel* em questão. A primeira parte, de 1986, é dividida em seis capítulos, já a segunda parte, de 1991, é dividida em cinco capítulos. A seguir, então, traremos um pequeno resumo de cada capítulo.

3.2.3.1. Primeira parte (1986)

O prólogo de *Maus* mostra uma breve história da infância do autor, onde Artie, quando criança, em um dia de verão de 1958, patinava com seus amigos. Um de seus patins solta de um de seus pés e os amigos que o acompanhavam na brincadeira caçoam dele e não oferecem ajuda. Abandonado, ele corre para seu pai e conta sobre o ocorrido chorando. Seu pai, chocado com a situação, diz que para saber quem são seus amigos de verdade, basta trancá-los em um quarto sem comida por uma semana, fazendo uma alusão ao Holocausto.

No primeiro capítulo, chamado O Sheik, Artie vai visitar seu pai e sua atual esposa, Mala, em Rego Park após um longo tempo sem vê-lo. Depois do jantar, Artie e o pai começam a conversar, e Vladek pergunta ao filho sobre o livro que Artie tinha dito que gostaria de fazer, contando a história da família. Após confirmar seu interesse, seu pai começa a contar como e onde conheceu Anja, mãe de Artie. Ele começa a história informando que, quando jovem, era muito bonito e o comparavam com Rodolfo Valentino, um ator que ficou conhecido por atuar em um filme chamado “O Sheik”. Ele conta também que conheceu Anja em Sosnowiec, quando foi visitar sua família. Em seu primeiro encontro ele logo se apaixona por Anja, não por sua beleza, mas por sua inteligência e charme. Após

alguns anos eles ficam noivos, mas o casamento quase não acontece por causa de uma antiga namorada de Vladek que não aceitava o fim do relacionamento. Finalmente, em fevereiro de 1937, Anja e Vladek se casam.

O segundo capítulo, intitulado A lua-de-mel, traz Vladek contando sobre o dia em que descobriu que Anja estava envolvida em conspirações comunistas. Sua mulher trazia cartas comunistas e passava adiante. Porém, um dia, durante uma batida policial, Anja pede para uma costureira do prédio guardar as cartas, pensando que não iriam revistar a casa da pobre mulher. Por pouco a polícia não prende Anja, contudo, revista a casa da costureira, encontrando as cartas e prendendo a mulher. Pouco tempo depois, o sogro de Vladek, preocupado com o futuro de um possível neto, dá uma fábrica de tecidos para seu genro. Em outubro de 1937 nasce Richieu, primeiro filho de Vladek e Anja. No mesmo ano, o pai de Artie se muda para Bielsko, para ficar mais perto da fábrica, porém Anja e o bebê Richieu ficam em Sosnowiec com os pais de Anja. Pouco tempo depois, Vladek tem que voltar às pressas para Sosnowiec, pois descobre que a esposa está sofrendo de uma intensa depressão. Procurando o melhor tratamento para sua mulher, em 1938, mesmo ano da cobiça alemã pela Sudetas, território tchecoslováquio, ele acompanha a internação de Anja em um sanatório na Tchecoslováquia. O primeiro sinal da guerra acontece nesse momento, quando, no trem, a caminho do sanatório, o casal e outros judeus ficam chocados quando veem uma bandeira com a famigerada suástica no centro da cidade. Após três meses de recuperação, marido e mulher retornam para sua casa, onde Vladek descobre que sua fábrica foi saqueada. O capítulo termina com Vladek contando para Artie que no dia 24 de agosto de 1939 ele recebe uma carta de recrutamento para uma possível guerra, onde ele faria parte da reserva polonesa.

No terceiro capítulo, Prisioneiro de guerra, Artie passa a visitar seu pai com mais frequência, para saber mais sobre seu passado. O pai conta, então, sobre 1939, ano em que foi recrutado para guerra. Lutando contra os nazistas em uma trincheira, Vladek é capturado e levado a um campo de prisioneiros de guerra, onde permaneceu por seis semanas, sobrevivendo de casca de pão e sopa, e sendo obrigado a tomar banho gelados de rio durante o alto inverno. Ele se muda para um outro campo de prisioneiros, melhor, com casas de madeira e comida decente, ao aceitar um anúncio feito pelos alemães, que propunham

melhores condições em troca de trabalho. O que Vladek ainda não sabia era que esse trabalho era muito pesado, eles deveriam quebrar e mover pedras de lugar. Durante uma noite, Vladek sonha com seu falecido avô, e ele faz uma revelação: Vladek estaria livre no dia de Parasha Truma. Seu sonho se torna realidade, e nesse dia todos os soldados são enviados para seus destinos, porém, Vladek acaba passando de Sosnowiec e vai até Lublin. Lá ele encontra autoridades judaicas que o ajudam a ser solto. Ele permanece na casa de um amigo, Orbach, passando-se por um primo, até se recuperar. Para retornar para sua casa, ele pega um trem disfarçado de soldado polonês, e consegue chegar a Sosnowiec.

O título do capítulo quatro é “Os laços se apertam”, ele se inicia com Vladek relatando como foi sua vida no ano de 1940. Depois de ter voltado do campo de prisioneiros, tudo parecia igual. Na casa de seu sogro, aconteceu uma reunião com os doze parentes que lá moravam, a fim de discutir sobre a rigorosa vigilância que os nazistas faziam sobre os judeus, e, também, sobre a presença dos arianos nos negócios da família. Com a ajuda do sogro, Vladek aprendeu a burlar a fiscalização nazista. Porém, as dificuldades não demoraram a aparecer. Para conseguir um dinheiro extra, a família de Vladek queria vender a mobília da casa, que era muito bela e muito cara. Um grande oficial nazista se interessou, porém, enganou a família judia e levou os móveis sem pagar um centavo. Vladek conta que uma vez, quando estava indo encontrar com seu amigo Ilzecki, presenciou cenas brutais de violência, dos alemães sobre os judeus. Por pouco ele não foi pego: seu amigo Ilzecki conseguiu encontrá-lo a tempo e o abrigou em sua casa. No final de 1941, os alemães instauraram os guetos, obrigando todas as famílias judias a abandonarem suas casas e se mudarem para esses alojamentos precários. Nesse período, os nazistas começaram a matar os judeus que desobedeciam suas regras, o que deixou Vladek muito assustado, pois ele próprio infringia várias dessas regras. Um tempo depois, vieram mais novidades dos nazistas: comunicaram que todas as pessoas com mais de setenta anos deveriam ser transferidas para Theresienstadt. Dessa forma, os avós de Anja teriam que ir para esse lugar, porém, a família construiu um esconderijo onde conseguiram esconder os idosos.

No início do quinto capítulo, “Buraco de rato”, podemos observar que o convívio familiar de Artie e Mala com Vladek não vai bem, pois ele é um senhor de idade

muito teimoso. Em uma nova visita ao pai, Vladek conta sobre os ocorridos do ano de 1943. Ele retoma o relato da mudança da casa da família para um gueto de judeus. No gueto, a família inteira de Vladek foi colocada em uma cabana, mas ele explica que a situação para eles não era das piores, pois algumas famílias nem uma cabana conseguiram, e moravam nas ruas. Um dia, um tio de Anja, Wolfe, vai visitá-los e propõe que as crianças fossem morar em sua casa, em Zawiercie, já que ele era presidente do Conselho Judaico e tinha condições melhores. Com o passar do tempo, a maldade dos nazistas só crescia, e a violência contra os judeus ficava cada vez pior, mas Vladek sempre pensava que pelo menos as crianças estavam a salvo com o tio de Anja. Porém, em um dado momento, os alemães atacam o Conselho Judaico e matam o tio de Anja. Com medo de ir para as câmaras de gás, Tosha, uma irmã de Anja que acompanhou as crianças, dá veneno para os pequenos, e se envenena também. Assim morre Richieu, o filho de Anja e Vladek. Enquanto isso, Vladek e o resto da família estavam escondidos em um porão, por isso não são pegos. Os nazistas acabam completamente com o gueto, saqueando casas e matando judeus. Com medo, a família toda de Vladek se muda para outro esconderijo, no sótão de uma outra casa. Um dia, aparece por lá um homem que se dizia judeu, pedindo por ajuda. A família fica com pena do rapaz e o ajuda, porém, dias depois, ele mostra para os nazistas onde era o esconderijo da família. Eles são capturados, mas logo Vladek encontra um parente, Jakov, que estava trabalhando para os nazistas, e suborna o homem para que eles pudessem fugir. Anja, Vladek e Lolek (sobrinho do casal) conseguem fugir, mas os pais de Anja não – eles são enviados para os campos de concentração e logo morrem nas câmaras de gás. Eles se mudam para Srodula, e lá começam a trabalhar em uma sapataria, onde também trabalhava Miloch, primo de Vladek. Miloch era muito esperto, e dividiu com Vladek um segredo: ele havia construído um esconderijo dentro da sapataria, e queria dividir esse cômodo com Vladek e a família caso houvesse necessidade. Algum tempo depois, durante uma batida policial nazista, Vladek, Anja, Miloch e sua família correm para o esconderijo, porém Lolek se recusa a ir, sendo assim capturado e levado para Auschwitz. Dentro do esconderijo todos passam fome, tentam fugir, mas os guardas ainda estavam capturando os judeus, então todos são obrigados a retornar para o esconderijo. Quando percebem que todos os nazistas já haviam abandonado a cidade, todos conseguem enfim sair do

cômodo, porém, ninguém tinha para onde ir. Voltando ao presente, Vladek e Artie estão indo ao banco, porém, no caminho, Vladek passa mal e precisa ser medicado. Ele toma um remédio e volta a se sentir bem. Chegando ao banco, Vladek dá uma cópia da chave do cofre para Artie, e orienta que, caso alguma coisa aconteça com ele, o filho deve ir imediatamente até o cofre e retirar todos os bens. Ele conta que Mala é muito gananciosa e poderia querer tudo para ela, não deixando nada para Artie. Por fim, ele se arrepende de ter casado com Mala e começa a chorar de saudade de Anja.

O sexto capítulo, A ratoeira, mostra Mala cada vez mais aborrecida com Vladek, já que o marido se recusa a lhe dar dinheiro para comprar coisas para o dia-a-dia. Tentando animá-la, Artie diz que a situação era a mesma com sua mãe, Anja. O rapaz tenta justificar a atitude do pai, dizendo que a guerra o deixou devastado. Mala não compra essa ideia, dizendo que ela também passou pela guerra e pelos campos de concentração, e nem por isso era tão avarenta como o marido. Vladek começa a recordar, novamente, os tempos difíceis que ele e a esposa passaram: procuraram diversas vezes abrigo nas casas de amigos, mas eles sempre eram rejeitados, pois o risco para quem abrigasse judeus era muito grande. Por fim, conseguem se refugiar em uma fazenda de uma senhora, em troca de dinheiro. Dias depois, Vladek vai até Dekerta, um local onde havia um mercado negro de trocas. Lá ele conhece a Sra. Motonowa, esposa de um oficial nazista que quase não ficava em casa. Assim, a mulher oferece hospedagem para Vladek e Anja, mas a um preço caro. Ele aceita a oferta, assim, Vladek e Anja se mudam para a casa da Sra. Motonowa. Certo dia, a mulher tem seus bens confiscados no mercado negro e volta correndo para casa, avisando que o casal de judeus deveria ir embora dali imediatamente, pois os guardas poderiam revistar a sua casa. Dessa forma, o casal retorna para a fazenda que estavam hospedados. Lá, a dona da fazenda comenta que conhecia pessoas que faziam travessia de judeus para a Hungria, e Vladek se interessa. Ele vai à casa de um homem onde os tais contrabandistas de pessoas estariam. Chegando lá, ele encontra o dono da casa, que também é judeu, e quer ir embora para a Hungria com a família, porém todos ficam com medo. O primo do dono da casa diz que irá na frente, e que se tudo ocorresse bem, ele mandaria uma carta dizendo que eles poderiam ir. Anja se recusa a ir, dizendo que era muito perigoso. Contudo,

Vladek recebe a carta do homem que foi para a Hungria, dizendo que tudo ocorreu bem e que eles poderiam ir também. Assim, Vladek convence Anja, e eles se preparam para a viagem. Porém, ao chegar na estação de trem, eles são capturados pelos nazistas. Um caminhão recolhe todos os judeus, inclusive Anja e Vladek, e os levam a Auschwitz. Chegando lá, os nazistas separam os homens das mulheres. Artie pergunta ao pai onde ele havia guardado os cadernos e diários de sua mãe, e, para sua surpresa, Vladek diz que após o suicídio da mulher, em um dia de angústia, ele havia destruído todos os pertences de Anja. Artie se enfurece e chama o pai de assassino.

3.2.3.2. Segunda parte (1991)

No primeiro capítulo da segunda parte de *Maus*, Mauschwitz, podemos observar que Mala abandona Vladek, e, com pena, Art e sua esposa resolvem passar as férias de verão com ele. O idoso conta que, quando chegou a Auschwitz, encontrou o rapaz que escrevera a carta dizendo que ele e a esposa poderiam ir para a Hungria. O moço diz que fora forçado pela Gestapo a escrever a carta. Os judeus ficam sob a cruel supervisão de um Kapo polonês, que submete os cativos a todo tipo de violência e maus-tratos. O Kapo pergunta quem deles sabia falar inglês e Vladek se apresenta. O judeu passa a dar aulas de inglês para o Kapo, e, enquanto duram as aulas, o polonês passa a protegê-lo e alimentá-lo melhor. No fim do capítulo, Vladek convida Art para passear no Hotel dos Pinheiros, onde lhe conta que às vezes fingia ser hóspede para usufruir das mordomias do hotel, deixando o filho bravo.

Auschwitz (o tempo voa) é o nome do segundo capítulo, que se inicia com Art contando que ele estava desenhando aquela página em 1987, e que seu pai falecera em 1982. Conta também que conseguiu publicar o livro com os seis primeiros capítulos em 1986 e que fora um grande sucesso, tendo sido traduzido, até aquele momento, em quinze línguas. Porém, o ilustrador se sente culpado por temer ter exposto o seu pai ao ridículo. Dessa forma, Artie procura um psicólogo, Paul Pavel, um tcheco sobrevivente do holocausto, e lhe conta seus problemas. Art continua, então, a ilustrar os relatos do pai de onde havia parado anos antes, pois sempre gravava suas conversas com o idoso. Retornando à

Segunda Guerra, Vladek continua a contar sobre o seu sofrimento no campo, a começar pelas frequentes “selektions”, que eram seleções feitas pelos médicos nazistas, nas quais escolhiam os prisioneiros mais fracos e doentes para serem enviados para a morte. Vladek consegue um trabalho como funileiro e ganha a proteção de Ylde, prisioneiro que era o chefe funileiro. Anja, nesse tempo, estava em Bikenau (também chamada de Auschwitz II), e seu marido consegue se comunicar com ela e lhe enviar comida através de uma prisioneira húngara chamada Mencie, que fica comovida com o amor do casal separado. Um tempo depois, Vladek passa a trabalhar como sapateiro e passa a ser conhecido como o melhor do campo, assim, ele consegue muitos serviços de conserto de botas dos oficiais da Gestapo, que o pagavam generosamente com comida. Para tentar ver Anja, ele se oferece para fazer parte de um grupo de trabalho forçado que seria mandado à Bikenau para fazer reparos nos telhados. Vladek consegue ver e conversar com Anja, mas, em um dos encontros, um soldado nazista os ouve, ele espanca Vladek e o manda para o hospital. Dias depois, ele volta a trabalhar, mesmo muito machucado. Fazendo as contas, Vladek diz que passou cerca de doze meses em Auschwitz. A pedido de Art, Vladek conta o que viu em relação ao extermínio de judeus nos campos, e conta em detalhes como funcionavam os quatro crematórios.

O terceiro capítulo é intitulado “E foi aí que começaram meus problemas”, que conta que, com o avanço do exército aliado, os alemães começaram a preparar a evacuação de Auschwitz, e, com isso, Vladek começa a enfrentar diversos problemas. O grupo de judeus presente em Auschwitz é obrigado a marchar por mais de cinquenta quilômetros até o campo Gross-Rosen, juntando-se ao grupo que lá estava presente. Após, são forçados a tomar um trem de gado, que Vladek chama de “trem da morte”, pois cerca de duzentos prisioneiros eram espremidos em um único vagão. Vladek se salva do esmagamento ao amarrar seu cobertor em ganchos que ficavam próximos a janela, formando uma espécie de rede. Como estava perto da janela, ele conseguia pegar a neve que se acumulava no teto do trem, e, assim, saciava sua sede. Em fevereiro de 1945 o grupo que sobreviveu a bordo do “trem da morte” chega em Dachau. No campo, Vladek se torna amigo de um prisioneiro francês e os dois começam a se ajudar. Porém, Vladek contrai tifo, doença transmitida por pulgas, e fica muito

debilitado. Com medo de ser deixado para trás, ele paga outros prisioneiros com pão, para que o carreguem até o trem de prisioneiros enviados para Suíça, onde seriam trocados por prisioneiros alemães.

No capítulo quatro, são e salvos, a Segunda Guerra chega ao fim, e Vladek e o grupo de judeus são deixados pelos soldados nazistas, que fogem temendo retaliação do exército aliado. Vladek e seu amigo Shvek andam pelo lugar até encontrarem uma fazenda abandonada, onde eles conseguem comida e roupas. Logo os americanos chegam, fazem amizade com eles, mas a estadia dos dois judeus é curta, pois os donos da fazenda regressam para casa. Com o fim dessa narrativa, Vladek mostra para Art algumas fotos da família que ele conseguiria recuperar com a antiga babá do seu filho, Richieu.

No capítulo cinco, A segunda lua-de-mel, Vladek conta para Art o que aconteceu depois que a guerra acabou. Ele conta que foi para Estocolmo com Anja, e que ganhou muito dinheiro vendendo meias de nylon para mulheres. Mas, um tempo depois, a pedido de Anja, eles se mudam para os Estados Unidos, pois no país estavam os parentes que sobreviveram. Voltando ao presente, Vladek passa mal durante uma viagem à Flórida e Mala retorna para cuidar dele. Como o idoso insiste em ser internado no Hospital de La Guardia, em Nova Iorque, Artie vai até a Flórida para buscar o pai. Lá ele conta para Art como ele conseguiu reencontrar Anja depois da guerra. Vladek conta que chegou em Hanover, enquanto Anja retornou direto para Sosnowiec, saindo de Auschwitz pelo lado russo. Mesmo sabendo que os judeus que retornavam à Polônia ainda estavam sendo mortos, Vladek viaja para lá, pois tinha certeza que a esposa estava esperando-o lá. Anja estava sem notícias do marido, mas tinha muita esperança, pois uma cigana tinha lido seu futuro, e, nele, estava o marido. Finalmente, o casal se reencontra em Sosnowiec, emocionando todos que estavam presentes no momento. A história termina mostrando as sepulturas de Vladek e Anja, lado a lado.

CAPÍTULO 4

A METAMORFOSE REFERENCIAL DO PERSONAGEM VLADEK SPIEGELMAN EM *MAUS*

Antes de começarmos a análise propriamente dita, é importante lembrar alguns aspectos importantes sobre *Maus*. Em primeiro lugar, é importante notar que o objeto de discurso aqui estudado, Vladek Spiegelman, é introduzido já de forma recategorizada na HQ, pois ele é desenhado com corpo de homem e cabeça de rato, o que implica uma leitura multimodal, ou seja, o leitor precisa mobilizar conhecimentos pressupostos mais amplos para entender a crítica social proposta pelo quadrinista: durante a segunda guerra mundial, a propaganda nazista relacionava o judaísmo com uma doença ideológica propagada pelos judeus. Indo além, é preciso lembrar que, durante o holocausto, o povo judeu foi forçado a viver de migalhas e se esconder em porões e sótãos. Juntando essas duas informações, o ilustrador propõe então a comparação ácida e crítica entre judeus e ratos.

Além disso, alia-se essa leitura ao fato de que o título da HQ, *Maus*, significa rato em alemão. Não só o povo judeu é desenhado a partir das características dos ratos, mas também os alemães nazistas serão construídos a partir das características felinas: animais astutos, que são conhecidos por serem egoístas, além de, obviamente, caçarem ratos. E os norte-americanos serão tratados a partir das características caninas: animais leais, que cumprem seu propósito em auxiliar o Homem (ser humano), e que têm um papel crucial para finalizar a segunda guerra mundial.

Como o prólogo não apresenta nenhuma progressão referencial, começaremos a análise a partir do capítulo um, da primeira parte do livro.

4.1. ANÁLISE PARTE I – A HISTÓRIA DE UM SOBREVIVENTE (MEU PAI SANGRA HISTÓRIA)

4.1.1. O Sheik

A abertura do primeiro capítulo se dá através da apresentação de uma imagem e de um título: O Sheik.



Imagem 4 – O Sheik (p. 11)

Na imagem, podemos observar um casal de ratos, sendo que o rato se encontra de pé, tentando se desvencilhar da rata, jogada aos seus pés, agarrada a sua perna. O rato tem uma expressão de desdém, enquanto a rata aparece chorando, inconsolável. Observamos aqui um rótulo prospectivo, pois essa porção de texto (verbal e não verbal), nos mostra uma forma ampliada, sintetizada e recategorizada do objeto de discurso, e nos permite um vislumbre do que será apresentado nesse capítulo: Vladek, antes do início da Segunda Guerra, era um jovem judeu muito bonito, e muitas pessoas frequentemente o comparavam com o ator Rodolfo Valentino, conhecido por seu papel no filme O Sheik. Dessa forma, podemos inferir que o título do primeiro capítulo, o sheik, refere-se a Vladek, pois, além de ser comparado com esse ator, ele também compartilhava algumas características de um legítimo sheik: era bem de vida – para a época – e tinha muitas namoradas, por conta de sua beleza. Porém, uma delas, Lúcia, ficou perdidamente apaixonada por Vladek e queria muito se casar

com ele, porém, o jovem não partilhava seus sentimentos. Assim, temos a progressão: rato – judeu – o sheik.

Na página 17, temos uma ampliação do referente através de uma anáfora direta, já que o referente é o mesmo: Vladek é chamado, de forma carinhosa, de “primo Vladek”. Durante uma visita a sua família em Sosnowiec, em dezembro de 1935, Vladek encontra com uma prima, que pede que ele se encontre com uma amiga de sua classe.



Imagem 5 – Primo (p. 17)

Dessa forma, Vladek conhece Anja, uma moça muito boa: instruída e rica, porém, não muito bonita. A prima de Vladek os apresenta, e Anja, pensando que Vladek não conhecia a língua inglesa, começa a comentar com a prima do jovem o que estava achando dele, e, aqui, temos mais algumas ampliações do objeto de discurso por anáforas indiretas:



Imagem 6 – Belo rapaz (p. 18)

Anja diz que Vladek é “belo rapaz e muito simpático”, assim, temos a seguinte progressão referencial: rato – judeu – o sheik – primo – belo rapaz – muito simpático.

Vladek se encanta com a simpatia e educação de Anja, porém, ele precisa retornar logo para Czeszochowa. Para não perderem contato, o casal troca telefones e endereços para poder se comunicar. Ao receber a primeira carta de Anja, Vladek se emociona, pois ela escrevia lindamente em polonês. Ela envia uma foto para o jovem, que a coloca em um porta-retratos. Lúcia, a moça que era apaixonada por Vladek, visita-o em seu apartamento e encontra a foto de Anja. Com ciúmes, ela diz que a moça não era bela, e Vladek revela que está noivo de Anja.

Algum tempo depois, em uma visita a Anja em Sosnowiec, o casal encontra um professor de Anja, e aqui temos uma recategorização do objeto de discurso através de uma anáfora direta:



Imagem 7 – Homem de sorte (p. 18)

O professor de Anja diz que Vladek é um “homem de sorte”, que é um predador do referente “ele”, anáfora direta de Vladek . Assim, observamos a seguinte progressão referencial: rato – judeu – o sheik – primo – belo rapaz – muito simpático – homem de sorte.

Vladek implora a Anja que ela vá visitá-lo em Czeszochowa, pois ele queria exibir sua namorada culta para os amigos. Aqui vemos mais um alargamento do objeto de discurso, quando Anja diz que sua mãe nunca deixaria que ela visitasse o apartamento de um “solteirão”. Dessa forma, a cadeia referencial fica: rato – judeu – o sheik – primo – belo rapaz – muito simpático – homem de sorte – solteirão.



Imagem 8 – Solteirão (p. 18)

No final desse capítulo, Vladek conta para Artie que, pouco tempo depois desse episódio, Lúcia mandara uma carta para Anja contando muitas mentiras a seu respeito, com esperança de que, enganando a moça, ela desfizesse o noivado com Vladek, e o jovem poderia ser livre para se casar com ela. Porém, Vladek consegue explicar toda a situação para Anja, e tudo volta à normalidade. Por fim, no tempo presente, podemos ver Vladek pedindo a Artie que ele não coloque isso no livro, Artie promete que não irá incluir essa passagem, porém, sabemos que é uma promessa falsa.

Ao observar a cadeia referencial formada nesse capítulo, rato – judeu – o sheik – primo – belo rapaz – muito simpático – homem de sorte, podemos ver que, antes da guerra, Vladek gozava de boa aparência, era bem quisto por todos que o conheciam e vivia uma vida boa para os padrões da época.

4.1.2. A lua-de-mel

O capítulo dois traz em sua composição de abertura, novamente, uma imagem associada a um título verbal: A lua-de-mel. Na imagem, pode-se ver vários ratos, judeus, observando uma bandeira nazista que tremula. O capítulo tem esse título, pois, durante essa porção de texto, observaremos o período em que Anja ficou internada em um sanatório, e Vladek a acompanhou. Essa época foi boa para o casal, que apelidou esse tempo de “lua-de-mel”.

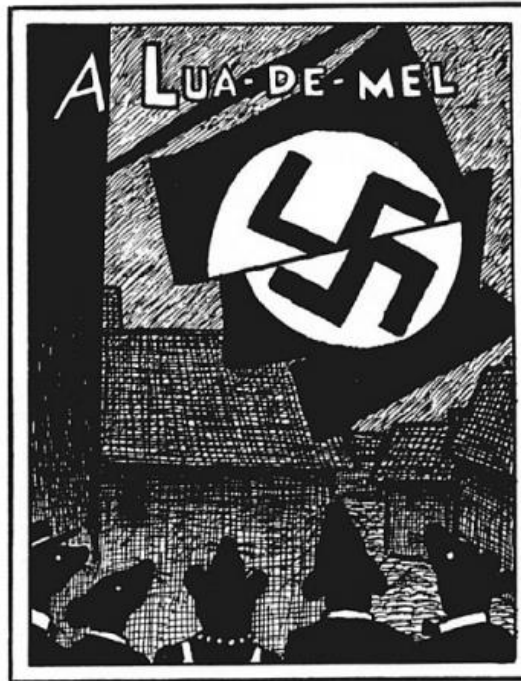


Imagem 9 – A lua-de-mel (p. 27)

É importante notar que, tal qual podemos observar na página 28, todos os capítulos trarão diversas anáforas e remissões que não utilizaremos, como “Vladek”, “pai” e “papai”, que é como Artie ou algum outro personagem da história irá chamar o objeto de discurso. Como essas anáforas e remissões não ampliam o referente estudado, elas não entrarão na cadeia referencial.



Imagem 10 – Remissões (p. 28)

Artie, então, volta a visitar seu pai em Rego Park para coletar mais memórias de Vladek para o livro. O idoso começa a contar como foi o nascimento do primeiro filho do casal, Richieu, que não sobreviveu ao holocausto. Pouco tempo depois do casamento, Anja engravida de Richieu e dá à luz ao menino. Porém, Anja sempre fora muito pequena e fraca, e o nascimento do filho a deixou

muito doente, tanto física quanto psicologicamente. Com a depressão pós-parto, os sogros de Vladek sugerem que Anja vá para um sanatório muito recomendado pelos médicos. Nesse momento podemos observar a primeira ampliação do referente nesse capítulo, pois o pai de Anja diz que a filha deveria ir para esse centro médico com “alguém em que ela confie”, essa anáfora indireta se refere a Vladek:



Imagem 11 – Alguém em que ela confie (p. 33)

No caminho para o sanatório o casal escuta os primeiros rumores sobre os campos de concentração e também sobre as atrocidades que os nazistas faziam com os judeus. Mas, nesse momento, Vladek explica que era difícil de acreditar, pois eles viviam em uma realidade muito diferente. Sendo uma família rica, era difícil de acreditar que aqueles boatos eram realmente verdade. No sanatório, o casal vive um período de lua de mel e Anja se recupera. Vladek relata que ao retornar para casa, a família ainda vive um período de dois meses em que tudo estava normal e indo muito bem, mas, aos poucos, a realidade da guerra começava a forçar sua entrada na vida do casal.

Algum tempo depois, a família recebe o primeiro choque de realidade sobre a guerra: Vladek recebe uma carta que o convoca para compor a reserva do exército polonês. O capítulo termina com a ida de Anja e Richieu para a casa dos pais dela, e Vladek indo para a fronteira da Alemanha para se alistar.

A cadeia referencial desse capítulo, apesar de curta, mostra uma virada na vida familiar de Vladek, e, também, na vida de todos os judeus. Se antes gozavam de uma boa vida, tranquila e confortável, agora a dureza da Segunda Guerra invade o lar dos judeus poloneses.

4.1.3. Prisioneiro de Guerra

Fazendo um breve resumo, o terceiro capítulo em questão mostra como Vladek Spiegelman foi convocado para a Segunda Guerra Mundial, e, posteriormente, como ele se tornou um prisioneiro de guerra, onde os nazistas o tomaram (juntamente com outros soldados) sob custódia. Vladek narra como, em 1939, ele, um judeu abastado e que nunca precisara usar de violência, teve que se adaptar ao cenário de guerra, além de mostrar os primeiros sinais de antissemitismo por parte dos alemães que capturaram Vladek e os outros soldados que lutavam com ele. O protagonista passa por diversas dificuldades: frio, fome, cansaço, além do sofrimento psicológico que vem com a incerteza “será que eu vou sair daqui vivo?”. Por fim, ao usar um pouco da sua posição social que possuía em sua vida fora da guerra, e também de dispor de um pouco de dinheiro, esperteza e coragem, Vladek consegue retornar para os braços de sua família.

O título do capítulo três já traz um rótulo prospectivo, pois anuncia, de forma sintetizada, o que virá nesse capítulo, através da imbricação do desenho com o título escrito:



Imagem 12 – Título do capítulo três (p. 43)

Essa forma ampliada, sintetizada e recategorizada do objeto de discurso, Prisioneiro de guerra, nos permite inferir que se trata do protagonista, Vladek, pois é fácil perceber que “prisioneiro de guerra” é uma informação nova, mas ao mesmo tempo surge como se já fosse conhecida pelo leitor, já que ela ancora (cognitivamente) as informações que o leitor já possuía anteriormente, que lhe dão lastro: trata-se de um livro sobre a Segunda Guerra Mundial, Vladek Spiegelman é um judeu em 1939, em território nazista, etc. Além disso, o desenho central da capa desse terceiro capítulo traz um soldado judeu (pois tem uma cabeça de rato), que assumimos que é Vladek, sendo capturado por dois membros da SS – dois soldados nazistas, já que estão desenhados com cabeças de gato, e no braço esquerdo de seus uniformes trazem as famigeradas suásticas nazistas. Até aqui se observa a progressão: rato – judeu (informações adquiridas através da leitura multimodal do objeto de discurso introduzido de forma recategorizada) – prisioneiro de guerra.

Como já foi dito, a história é narrada pelo filho no presente, e pelo pai, através de flashbacks, que conta suas memórias de guerra. Nas primeiras páginas, 45 e 46, percebemos que se trata do presente, pois Vladek é construído através de anáforas e remissões como “papai”, “meu pai”, “seu pai” e “Vladek”.

Além disso, o objeto de discurso é desenhado com características de um senhor idoso: a carinha do rato é mais murcha, apresentando rugas e um óculos encarapitado no final do focinho, além de uma posição mais arqueada do corpo. Ainda na página 46, o objeto de discurso é recategorizado, de “papai”, passa a ser “recrutado” quando Artie pede que o pai conte como foi recrutado em 1939, e Vladek passa a contar suas memórias.



Imagem 13 – Recrutado (p. 46)

Dessa forma, tem-se a progressão: rato – judeu – prisioneiro de guerra – pai – recrutado.

Vladek passa a contar para o filho então como ele havia sido recrutado para lutar na segunda guerra mundial, e conta também muitos dos sofrimentos por que passara durante essa época sombria. Em um desses relatos, em forma de flashback, vemos Vladek e o grupo capturado de judeus locados em finas barracas, passando fome e frio em pleno inverno. O objeto de discurso sofre uma recategorização ao ser chamado de “louco” pelos seus companheiros, pois, ao verem Vladek tomando banho de água fria, acharam que ele só poderia ter perdido o juízo, ao que ele explica “Dessa forma ficarei mais limpo! E vou me sentir quente durante o dia”.



Imagem 14 – Louco (p. 55)

Essa cena mostra a construção desse objeto de discurso totalmente inversa de como ele é recategorizado: Vladek era um homem inteligente e que sabia o que deveria ser feito para sobreviver às mazelas em que se encontrava. Além disso, mostra, através do desenho, que ele estava em plena forma física, apto para atravessar qualquer obstáculo. A progressão até aqui fica: rato – judeu – prisioneiro de guerra – pai – recrutado - louco.

Prosseguindo com seu relato, Vladek conta para Artie que, certa noite, durante seu cativeiro, teve um sonho com seu avô. A leitura multimodal mostra o objeto de discurso dormindo e em sonho seu avô aparece na forma de um grande rato com característica de um rabino, que lhe confere um *status* profético.



Imagem 15 – Sonho (p. 59)

O objeto de discurso é recategorizado, pelo avô, quando o idoso o chama de “filho”, forma afetiva de tratar uma pessoa mais nova. Ele lhe diz ainda que Vladek iria sair dali no dia de Parshas Truma. Toda semana, nos sábados, os judeus têm o hábito de ler uma seção do Torá, isso tem o nome de Parshas, e em uma semana durante o ano acontece o Parshas Truma. Vladek estava confinado com um rabino, então rapidamente ele foi consultá-lo, ao que lhe disse que Parshas Truma seria lido dali três meses. Por coincidência ou profecia, de fato, Vladek e os outros foram soltos no dia de Parshas Truma. Ao se dar conta disso, um rabino que estava preso junto com Vladek, o chama de “Ro-eh Hanoled”, alguém que vê o que o futuro trará, ou seja, temos aqui mais uma recategorização e ampliação do objeto de discurso:



Imagem 16 – Ro-eh Hanoled (p. 62)

Nesse momento, ambas as recategorizações ajudam a construir a imagem de vencedor de Vladek, pois ele recebe até mesmo uma ajuda “divina” para sair da situação em que se encontrava, ou ainda, que ele era um tipo de “escolhido” que teria um dom especial. Assim, a progressão referencial fica: rato – judeu – prisioneiro de guerra – pai – recrutado – louco - filho - Ro-eh Hanoled.

Um pouco mais à frente, Vladek conta para seu filho que, mesmo estando livre, junto com seus companheiros, eles ainda não estavam a salvo, mas, por sorte, autoridades judaicas locais resolveram ajudar Vladek e seu grupo, registrando-os como parentes de pessoas que moravam nas imediações.



Imagem 17 – Primo 2 (p. 64)

Dessa forma, o objeto de discurso é ampliado e recategorizado mais uma vez, quando uma dessas autoridades diz que irá registrá-lo como um “primo” da família de um amigo. Dessa forma, a cadeia referencial até agora fica: rato – judeu – prisioneiro de guerra – pai – recrutado – louco - filho - Ro-eh Hanoled – primo.

É interessante observar que, nesse momento, essa associação de parentesco – primo – era muito usada nesse momento de guerra, principalmente por pessoas que ajudavam a esconder judeus ou outros prisioneiros de guerra.

Vladek conta para Artie que ainda não estava se sentindo totalmente seguro morando de favor com a citada família de amigos, dessa forma, ele decide fingir que é polonês para voltar para sua casa.



Imagem 18 – Disfarce (p. 66)

Antes de analisar essa passagem, é importante dizer que os poloneses são desenhados a partir das características dos porcos, ou seja, corpo de homem com cabeça de porco. O próprio autor da obra explica que os porcos têm boa reputação com os americanos por causa de programas televisivos como *Miss Piggy* e *Pork Pig*, o que sugere uma aproximação entre essas duas nações, além da cooperação de ambas durante a Segunda Guerra Mundial. Indo além, pode-se dizer que os porcos são animais que se alimentam e defecam no mesmo lugar em que vivem e se alimentam. Trazendo essa realidade para a HQ, vê-se que representando os poloneses como porcos, o autor faz uma crítica a esse povo que vivia e tirava proveito da imunda situação em que o país vivia naquela época. O próprio autor mostra judeus pedindo ajuda a poloneses, que só aceitavam ajudar mediante a um gordo pagamento. Dessa forma, a crítica fica nítida: os poloneses chafurdavam na lama em que o país vivia para engordar os bolsos, enquanto os judeus sofriam cada vez mais.

Essa passagem é muito interessante, pois a recategorização do objeto de discurso é feita principalmente de forma não verbal. Para Vladek se disfarçar de polonês, o ilustrador utiliza um recurso multimodal inteligente: ele desenha

Vladek com a cabeça de rato, mas com uma máscara de porco por cima. Ou seja, o objeto de discurso é ampliado, principalmente, por causa dessa pista imagética: rato – judeu – prisioneiro de guerra – pai – recrutado – louco - filho - Ro-eh Hanoled – primo – porco – soldado polonês (disfarçado).

Dessa forma, Vladek consegue sobreviver ao primeiro recrutamento durante a segunda guerra mundial e retorna para casa, porém, não era o fim do sofrimento do protagonista e de sua família, muito mais estava por vir. Vladek termina esse relato dizendo que está cansado, retornamos, então, para o presente vendo o velho Vladek se espreguiçando em uma poltrona.

4.1.4. Os laços se apertam

O quarto capítulo de *Maus* se chama “os laços se apertam”, expressão que é utilizada quando uma situação, que já é complicada, fica mais complicada ainda. Nesse caso, essa expressão é usada pelo autor, pois Vladek narrará nesse capítulo como a situação na Polônia ficava cada vez mais insustentável para os poloneses, vivendo sob a crueldade dos nazistas. Em sua parte visual, traz uma porção de ratos vestindo casacos com estrelas de Davi, que, na época, era acessório obrigatório na vestimenta de todos os judeus, assim, os soldados nazistas podiam identificá-los. Os ratos judeus aparecem sendo enforcados, fazendo alusão à parte verbal do título do capítulo – os laços se apertam.



Imagem 19 – os laços se apertam (p. 74)

Durante nova visita ao pai em Rego Park, Artie tem uma pequena discussão com o pai, que queria que o filho o ajudasse a fazer alguns reparos na casa, mas Artie diz que era melhor que ele contratasse alguém para fazer esse tipo de serviço, ao que o pai se opõe. Não conseguindo decidir esse impasse, Art pede que o pai volte a narrar suas memórias sobre o holocausto. Vladek, então, retoma sua narrativa de onde havia parado: sua volta do campo de prisioneiros em 1940.

Vladek conta que, ao voltar para casa, tudo havia mudado, mas, ao mesmo tempo, nada havia mudado. Tudo havia mudado, pois Sosnowiec agora estava tomada por nazistas, e os judeus viviam com cotas diárias de alimentos e mantimentos. Nada havia mudado, pois a família de Anja como um todo, ainda queria viver da mesma forma luxuosa que viviam antes da guerra começar. Para tentar conseguir mais alimentos e mantimentos para a família, Vladek descobriu que essa operação poderia ser feita no chamado mercado negro da cidade. Dessa forma, Vladek consegue fazer uma transação ilegal com um comerciante da cidade, e, assim, obtém alguns materiais a mais do que deveria. Com esse material excedente, ele fez mais negócios com outro comerciante, que comprou seu produto. Vladek, muito astuto, reservou uma parte para ele e Anja, e a outra

parte, deu nas mãos de seu sogro. Nesse momento, podemos observar uma recategorização desse objeto de discurso, pois, ao receber o dinheiro, o sogro de Vladek diz que “pelo menos há um cara esperto na família”, e esse alguém é Vladek.



Imagem 20 – Cara esperto (p. 79)

Algum tempo depois desse episódio, Vladek conta que as coisas começaram a ficar cada vez mais difíceis para os judeus: cada vez mais restrições e menos mantimentos e alimentos. Para dar um exemplo, os soldados nazistas prendem alguns judeus que faziam comércio ilegais e os enforcam em praça pública – imagem que compõe o título do capítulo. Vladek fica muito impressionado com a cena, e, por um tempo, deixa de fazer negociações ilegais. Porém, como a escassez de alimentos começa a piorar, ele volta a fazer suas transações por debaixo dos panos. Ao tentar fazer negócios com um comerciante, temos uma ampliação do objeto de discurso, ele indaga se Vladek é o “genro de Zylberg”. Assim, temos a seguinte progressão referencial: um cara esperto na família – genro de Zylberg.



Imagem 21 – Genro (p. 87)

Vladek consegue fechar negócio com o comerciante, utilizando a influência da família de Anja, e sai da loja com muito mais açúcar do que os cupons diários dos judeus permitiam. Esse fato chama atenção de dois soldados

nazistas, que param Vladek, chamando-o de “judeu”. Assim, temos mais uma recategorização para a cadeia referencial desse capítulo: um cara esperto na família – genro de Zylberberg – judeu.



Imagem 22 – Judeu (p. 87)

Vladek continua sua narração para Art, contando sobre o dia em que os nazistas convocaram todos os judeus de Sosnowiec e dos vilarejos vizinhos para uma inspeção em um ginásio da cidade. Todos ficam com muito medo, mas são obrigados a comparecer. Lá, os nazistas separaram os jovens e aptos para trabalhar de um lado, e os idosos, doentes e famílias muito grandes de outro. A família de Anja conseguiu passar para o lado bom, porém o pai, irmã e sobrinhos de Vladek não tiveram a mesma sorte. Os judeus que foram designados para o lado ruim, foram imediatamente mandados para Auschwitz e lá morreram.

O capítulo termina com uma conversa entre Mala e Artie. A madrasta conta que nesse dia ela perdera sua mãe para o “lado ruim do ginásio”, e que muitas pessoas morreram.

A cadeia referencial formada nesse capítulo (um cara esperto na família – genro de Zylberberg – judeu) mostra que Vladek era uma pessoa muito esperta, que utilizou a boa influência da família da esposa para conseguir fazer negócios ilegais com os comerciantes locais, e, assim, garantir a sobrevivência de toda a família.

4.1.5. Buraco de rato

O quinto capítulo de *Maus* traz em sua abertura o título verbal “buraco de rato”, associado a uma imagem que mostra vários ratos sentados em um local feito de madeira, e, ao lado, podemos ver um buraco na parede. Fazendo uma leitura multimodal dessas informações, observamos que os ratos estão com expressões em seus rostos que variam entre cansaço e raiva. Aqui podemos ler o ápice da crítica ácida que o autor propõe ao leitor: os judeus, durante a segunda guerra mundial, são obrigados a se esconder em verdadeiras tocas, feito ratos, para sobreviver ao horror que os nazistas espalhavam.

C A P Í T U L O C I N C O



Imagem 23 – Buraco de rato (p. 97)

Durante esse capítulo, veremos que Vladek e sua família serão obrigados a agir de acordo com a forma que são representados e ilustrados em *Maus* – como ratos – pois a perseguição cada vez mais acirrada dos nazistas mostra que o intuito era não deixar nenhum judeu vivo. Para que isso não acontecesse, Vladek, mostrando mais uma vez sua esperteza, irá criar para família dois *bunkers* – esconderijos precários, localizados no sótão e no porão das casas.

No início do capítulo, vemos Artie visitando mais uma vez seu pai, com intuito de recolher mais memórias de guerra do idoso para compor seu livro. Chegando lá, Art repara que o pai está agindo estranho e pergunta se está tudo

bem, ao que o pai responde que nada está bem na sua vida. Preocupado, o rapaz pergunta à Mala se havia algo errado com seu pai, e aqui observamos várias recategorizações do objeto de discurso estudado, e que tratam desse objeto no presente, durante sua velhice – atestamos isso pela narrativa feita no presente, aliado ao desenho do objeto de discurso desenhado como um rato com a face mais murcha e, também, com óculos de grau. Vejamos:



Imagem 24 – Vladek idoso (p. 100)

Artie diz que o pai está chateado, bravo e deprimido. Características que seriam comuns à vida desse senhor que foi castigado pelas mazelas do holocausto, mas Mala explica que Vladek havia achado uma história em quadrinhos que Artie desenhara quando sua mãe morreu, e isso deixou Vladek muito abalado.



Imagem 25 – Triste 2 (p. 101)



Imagem 26 – Deprimido (p. 101)

Artie tenta se desculpar com seu pai, mas Vladek diz que isso já era passado, ele estava mesmo com saudade de Anja, por isso estava triste. O idoso convida o filho para uma caminhada, e, aproveitando esse tempo, Artie pergunta ao pai o que acontecera com ele e com sua mãe depois da seleção no ginásio. Vladek informa que tudo ficou calmo por um tempo, até que, em 1943, chegou uma ordem para que todos os judeus de Sosnowiec se mudassem para um gueto em um vilarejo vizinho – Srodula.

No gueto, Vladek e a família passaram a morar em uma cabana, e, também realizavam trabalho forçado, além de sofrer maus-tratos nas mãos dos nazistas.

Um dia, o tio de um cunhado de Anja, que era chefe do conselho judaico, chega para fazer uma proposta para a família: ele levaria todas as crianças para um outro vilarejo, Zawiercie, que era mais seguro. Todos ficam apreensivos, porém, como a situação estava ficando cada vez pior no gueto em que moravam, a família decide mandar as crianças para esse vilarejo seguro. Com eles, vai Richieu, filho de Vladek e Anja. Eles nunca mais viram o menino, pois, um tempo depois, os alemães decidiram exterminar o gueto de Zawiercie.

A perseguição dos nazistas começou a ficar cada vez pior, e Vladek, procurando uma solução para manter a família viva, criou *bunkers* para que pudessem se esconder. Eles ficavam lá escondidos por vários dias, porém, certa vez, os homens iam sair para procurar comida, e deram de cara com uma pessoa estranha dentro da casa. O impasse sobre o que fazer foi grande, mas no final, liberaram o homem de manhã, e, de tarde, a gestapo veio buscar a família inteira, pois o estranho havia denunciado a localização do *bunker* de Vladek para a

polícia nazistas. Vladek conta que eles foram para uma parte de Srodula que era “um gueto dentro do gueto”, ou seja, um lugar muito pior.

Eles foram colocados dentro de um prédio muito sujo, junto com muitos outros judeus. Sentado junto a janela, Vladek viu que um primo, Haskel, seu estava trabalhando ali por perto, e pediu socorro – deixando claro que iria pagar pela ajuda. O primo de Vladek diz que conseguirá retirar apenas ele e Anja dali, pois os mais velhos seriam mandados para Auschwitz. O pai de Anja entrou em desespero, e, segundo Vladek, o sogro era milionário, mas isso não salvou sua vida.

Para sobreviver naquela parte de Srodula, o primo de Vladek arrumou um trabalho para ele em uma sapataria. Aqui podemos ver uma recategorização do referente, quando Haskel o chama de “primo Vladek”:



Imagem 27 – Primo Vladek (p. 119)

Essa ampliação do objeto de discurso, feita no *flashback*, e, por consequência, no passado, compõe a progressão referencial, que fica dessa forma: triste - bravo – deprimido – primo Vladek.

Vladek conta para Artie que, uma noite, estava no gueto, e um soldado o parou e exigiu seus documentos, ao que Vladek ofereceu prontamente. Aqui observamos mais uma ampliação do objeto de discurso, pois o guarda o liberta ao ver que o judeu era “membro da família Spiegelman”. O primo de Vladek, Haskel, jogava cartas com os soldados todas as noites, e perdia de propósito muito dinheiro, para que, assim, os guardas não o incomodassem.



Imagem 28 – Família (p. 120)

Assim, temos a seguinte cadeia referencial: triste - bravo – deprimido – primo Vladek - membro da família Spiegelman.

Algum tempo depois, um outro primo de Vladek que trabalhava com ele na sapataria, Miloch, irmão de Haskel, disse que estava ouvindo que os alemães pretendiam acabar com o gueto. Miloch, então, construiu sozinho um *bunker* na sapataria, e disse para Vladek vir com a esposa caso houvesse algum problema.

Não demorou para o boato se concretizar, e Vladek se abrigou com Anja no *bunker* de Miloch. Lá eles ficaram muitos dias, até terem certeza de que os soldados partiram. Para sair do bunker, Vladek e os outros se disfarçaram de poloneses. Aqui, novamente, temos uma recategorização do referente, feita de forma principalmente visual, que, para ser analisada, precisamos fazer uma leitura multimodal: através do mesmo recurso utilizado no capítulo três, o autor desenha uma máscara de porco por cima da cabeça de rato do personagem.



Imagem 29 – Poloneses disfarçados (p. 127)

A progressão referencial, então, fica dessa forma: triste - bravo – deprimido – primo Vladek - membro da família Spiegelman – porco – polonês (disfarçado).

O capítulo termina com Vladek dizendo a Artie que não aguenta mais a mulher, que só pede dinheiro para ele. Chorando de saudade de Anja, Vladek é conduzido pelo filho para casa.

Durante o capítulo cinco, pudemos observar a flutuação da cadeia referencial, feita entre presente e passado. Observamos que Vladek, no presente, se apresenta como um senhor de idade deprimido e angustiado, ao passo que, no passado, é referenciado como uma pessoa que usa de suas influências e artifícios para poder sobreviver.

4.1.6. A ratoeira

O capítulo seis é chamado de “a ratoeira”, e, não por acaso, é ilustrado com o casal protagonista, Vladek e Anja, prestes a ser pego em uma ratoeira, literalmente. A ratoeira, aqui, seria uma metáfora para as inúmeras situações de encurralamento e perigo que o casal irá passar durante o capítulo seis. Podemos ler nitidamente a crítica que o autor propõe: os judeus, durante o holocausto, eram obrigados a viverem como ratos, como já dizemos. Tendo que procurar abrigo em lugares inóspitos, tais como porões, sótãos, lixeiras, estábulos, celeiros, etc. Além disso, a todo momento poderiam estar caindo em uma armadilha: uma pessoa que se dizia amiga, poderia, na verdade, estar delatando-os para a gestapo. É sobre esse clima de insegurança e pânico que o capítulo seis irá tratar.

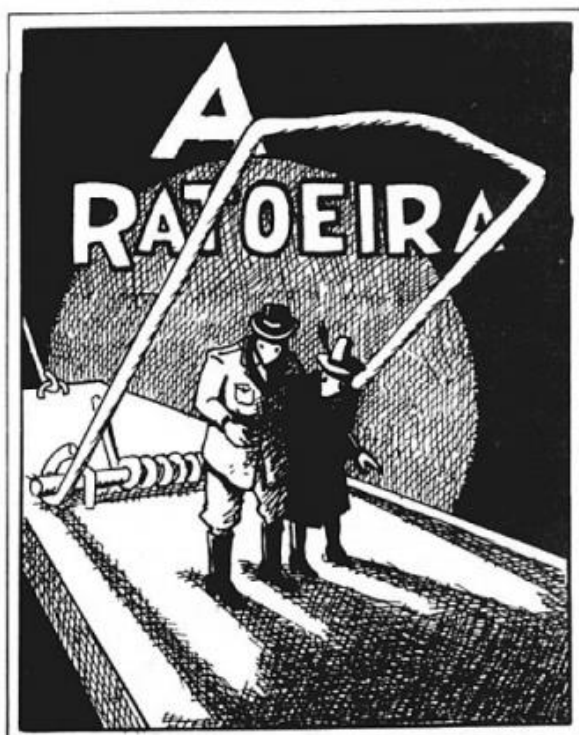


Imagem 30 – A ratoeira (p. 131)

No começo do capítulo, acompanhamos Artie em mais uma visita ao seu pai. Ao chegar na casa do idoso, Art encontra Mala reclamando da difícil convivência com o esposo. Aqui podemos observar duas recategorizações do referente, pois, Artie, ao tentar apaziguar a situação, diz que seu pai sempre foi “pragmático”, ao que Mala rebate, dizendo que Vladek era mesmo “pão-duro”.



Imagem 31 – Pragmático (p. 133)

Artie, conversando com Mala, confidencia que sempre achou que o pai fosse desse jeito por causa da passagem pela guerra. Mala responde que também passou pelos campos de concentração, como tantos outros judeus, e

não é nada parecida com Vladek. Artie, então, confessa que esse é um fato que o preocupa muito em relação ao livro que está escrevendo, e, aqui, temos mais uma ampliação do objeto de discurso: Artie diz que, de certo modo, o pai parece “a caricatura racista do judeu miserável”.



Imagem 32 – Caricatura (p. 133)

Assim, a progressão referencial fica: pragmático – pão-duro - a caricatura racista do judeu miserável. Lembrando que, essas primeiras recategorizações, referem-se ao objeto de discurso no presente, já idoso.

Ao encontrar com o pai, Artie pede que ele conte o que aconteceu com o casal após a fuga do gueto de Srodula. Vladek conta que eles não tinham para onde ir, e, sem rumo, decidem voltar para Sosnowiec, a cidade onde moravam.

Aqui, observamos um recurso muito interessante, que já foi utilizado antes, mas, nessa passagem do texto, evidencia-se mais. Durante a volta para Sosnowiec, o casal se passa por poloneses, e, tal qual já observamos em capítulos anteriores, a recategorização do referente é feita de forma principalmente visual, quando o ilustrador desenha uma máscara de porco por cima da cabeça de rato do objeto de discurso.



Imagem 33 – Disfarce 1 (p. 138)

Porém, podemos observar que durante essa passagem do texto, o autor utiliza esse recurso com mais frequência, pois, quando o objeto de discurso está andando nas ruas de Sosnowiec, ele tem que se passar por polonês para não ser descoberto, ou seja, será desenhado com a máscara de porco por cima da cabeça de rato, e, também, Vladek encontrará outros judeus disfarçados, sob a mesma máscara:



Imagem 34 – Disfarce 2 (p. 140)

E, quando está no esconderijo, junto com Anja, a máscara é retirada, e volta a ser desenhado apenas com a cabeça de rato:



Imagem 35 – Disfarce 3 (p. 141)

Dessa forma, temos a seguinte cadeia referencial: pragmático – pão-duro - a caricatura racista do judeu miserável – porco – polonês (disfarçado) – rato – judeu.

Vladek conta que conseguiu abrigo, primeiro, no estábulo de uma senhora chamada Kawka. Durante o dia, Vladek ia no mercado negro, e conseguia alimentos para ele e Anja. Em uma de suas idas, ele conhece a Sra. Motonowa, uma polonesa que vendia alimentos no mercado negro, e oferece abrigo para ele e Anja em sua casa, em troca de um pagamento, é claro.

Um dia, Motonowa é revistada no mercado negro pela gestapo, e levam todas as mercadorias da polonesa. Com medo, ela volta para casa e manda Vladek e Anja embora. O casal fica desorientado com essa mudança repentina, e decidem voltar para o estábulo da Sra. Kawka. A dona do estábulo diz que conhece pessoas que faziam o traslado de judeus para a Hungria, e isso anima Vladek, que ansiava por voltar a viver normalmente.

Vladek vai ao mercado negro para comprar alimentos e encontra com a Sra. Motonowa novamente, que pede para que ele e Anja voltem para sua casa, pois nada de mal havia acontecido no dia da batida da gestapo. O casal volta a viver com a polonesa, mas Vladek ainda queria conhecer as pessoas que faziam o traslado de judeus para a Hungria, chamados de passadores.

Vladek vai até a casa de Kawka para conhecer os passadores, e lá encontra mais alguns judeus também esperando para conhecê-los. Eles fazem

um trato, um deles vai primeiro para ver se é realmente seguro, e, se tudo corresse bem, ele mandaria uma carta para que todos os outros fossem para a Hungria também. Vladek volta para casa cheio de esperanças, mas Anja se recusa a ir, e a Sra. Motonowa adverte que essas pessoas não são confiáveis.

Pensando que tudo daria certo para a fuga para a Hungria, Vladek sai em busca de seu primo Miloch, pois havia descoberto que ele estava se escondendo na casa de uma faxineira, também em Sosnowiec. E poderia oferecer um esconderijo melhor, a casa de Motonowa, quando ele e Anja fugissem para a Hungria. Aqui podemos observar mais uma recategorização do referente, pois, chegando lá, a faxineira estava com amigos poloneses, então disse que Vladek era primo dela, para que ninguém suspeitasse que, na verdade, ele era judeu.



Imagem 36 – Falso primo (p. 154)

Interessante notar que, através da leitura multimodal do recurso das aspas na fala dos amigos da faxineira – “primo” – podemos deduzir que eles não acreditam, ou, pelo menos, suspeitam que Vladek não era primo da anfitriã.

Assim, temos a seguinte progressão referencial: pragmático – pão-duro - a caricatura racista do judeu miserável – porco – polonês (disfarçado) – rato – judeu – primo (falso).

O primo de Vladek fica muito agradecido, e Vladek volta para casa. Lá, ele conta para Anja que recebeu a carta do judeu que foi para a Hungria com os passadores, dizendo que estava tudo bem e que eles podiam ir. Anja, porém, se recusa a ir. Depois de muito conversar, Vladek convence a esposa e eles seguem com o acordo com os passadores.

Chegando na estação de trem, Vladek e Anja estão disfarçados de poloneses, e encontram os passadores. Contudo, como a Sra. Motonowa havia previsto, eles não eram pessoas confiáveis, e os entregam para a gestapo. Os oficiais nazistas capturam Anja e Vladek, e aqui observamos um processo de recategorização multimodal interessante: ao prender Anja e Vladek, um oficial nazista literalmente desmascara Vladek:



Imagem 37 – Desmascarado (p. 157)

Assim, ao puxar a máscara de porco do rosto de rato de Vladek, observamos uma recategorização do referente, pois de polonês disfarçado, Vladek passa a ser um judeu procurado. Dessa forma, temos a seguinte progressão referencial: pragmático – pão-duro - a caricatura racista do judeu miserável – porco – polonês (disfarçado) – rato – judeu – primo (falso) – porco – polonês (desmascarado) – rato – judeu (procurado).

Art escuta Vladek explicar que depois de sua captura, ele e Anja foram mandados direto para o campo de concentração mais temido: Auschwitz. Art lembra que sempre via sua mãe escrevendo diários e pergunta ao pai se ela também escrevia na época da guerra. Vladek diz que sim, mas que, depois do suicídio de Anja, ele queimou todos os diários. Aqui podemos observar mais uma ampliação do objeto de discurso, pois, em um acesso de fúria, Artie grita com seu pai e o chama de “maldito” e “assassino”, por ter se desfeito das coisas de sua mãe.



Imagem 38 – Assassino (p. 161)

A cadeia referencial do capítulo seis fica: pragmático – pão-duro - a caricatura racista do judeu miserável – porco – polonês (disfarçado) – rato – judeu – primo (falso) – porco – polonês (desmascarado) – rato – judeu (procurado) – maldito – assassino.

Observamos, então, que, a partir da análise da cadeia referencial formada nesse capítulo, Vladek foi referenciado de formas distintas durante dois momentos de sua vida. No presente, narrado pelo filho, Vladek se mostra um senhor de idade de difícil convivência, marcado pelas durezas da guerra. Ao passo que, quando é referenciado no passado, através de *flash backs*, vemos uma pessoa que não poupou esforços para manter a si mesmo e a esposa vivos, tendo passado por diversas dificuldades e sempre procurando pelo melhor.

4.2. ANÁLISE PARTE II – E AQUI MEUS PROBLEMAS COMEÇARAM (DE MAUSCHWITZ ÀS CATSKILL E MAIS ADIANTE)

4.2.1. Mauschwitz

A segunda parte da história de sobrevivência do casal judeu Anja e Vladek chega ao seu clímax. Nesse segundo volume, Artie conta como foram os anos finais de seu pai, até a sua morte. E Vladek narra como foi a chegada do casal no temido campo de concentração de Auschwitz, suas dificuldades e medos, e, finalmente, a liberdade do casal, que culmina na ida para Nova York.

O primeiro capítulo, do segundo livro, chama-se “mauschwitz”, que é uma junção da palavra “maus” – rato em alemão – que é o título da obra, e “auschwitz”, nome do principal campo de concentração de judeus durante a Segunda Guerra Mundial. A imagem que estampa esse capítulo é a de um rato, um judeu, que se encontra atrás de uma cerca de arame farpado, e, ao fundo, vemos uma guarita que parece monitorar seus movimentos. O rato traça o icônico uniforme dos prisioneiros dos campos de concentração: o pijama listrado. Em seu peito, uma estrela de Davi, para identifica-lo como judeu, e também seu número. Mais à frente no capítulo, veremos que esse número é o de Vladek. Podemos inferir, então, que esse rato é Vladek, e ele se encontra em Auschwitz.

C A P Í T U L O U M

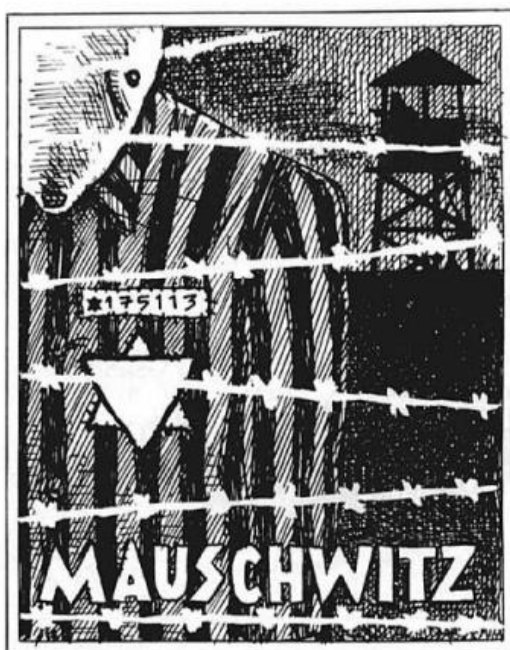


Imagem 39 – Mauschwitz (p. 170)

Dessa forma, o capítulo já se inicia com uma recategorização, através da imagem do capítulo um, especificamente do número que Vladek traz no peito de seu uniforme. Essa análise multimodal nos revela que Vladek perde a sua identidade ao passar pelos portões de Auschwitz. Podemos dizer que, a grosso modo, ele perde todas as suas referências e referentes, e passa assumir,

forçadamente, uma nova identidade: agora ele é apenas um número, um prisioneiro dentro de Auschwitz.

Durante as férias de verão, Art e sua esposa Françoise recebem uma ligação de Vladek, dizendo que Mala havia fugido com todo o dinheiro do idoso, e que ele estava completamente sozinho nas montanhas de Catskill. Dessa forma, o casal resolve ir até o chalé de Vladek para fazer uma visita.



Imagem 40 – Pena (p. 174)

Aqui podemos ver duas ampliações do referente, quando Art, conversando com a esposa, diz que achou Vladek “histérico” no telefone. Françoise completa, dizendo “coitado”, e sentindo pena do idoso. Assim, temos a seguinte progressão referencial: (prisioneiro número) 175113 – histérico – coitado.

Ao chegar em Catskill, Art e o pai não se entendem muito bem. Vladek regula com mão de ferro todos os mantimentos do chalé, e não deixa Art usar seus fósforos de madeira para acender um cigarro. Nesse momento, podemos ver uma recategorização do referente, pois Artie, enfurecido com o pai, fala que ele é um “cara sovina”. Dessa maneira, temos a seguinte cadeia referencial: (prisioneiro número) 175113 – histérico – coitado – cara sovina.



Imagem 41 – Cara sovina (p. 180)

Para arejar a cabeça da briga com o pai, Art sai para dar uma volta, porém, encontra os vizinhos do pai, um casal judeu passando as férias também em seu chalé. O casal começa a tirar satisfações com Artie, como, por exemplo, o que ele faria com o pai agora que Mala havia abandonado o idoso, ele o levaria para casa, etc. Artie, sem saber o que responder, fica encurralado e pergunta se, depois de ir embora, eles poderiam ajudar Vladek até o final do verão.



Imagem 42 – Velho doente (p. 181)

Aqui podemos ver mais uma ampliação do referente, quando o vizinho de Vladek diz que poderia ajudá-lo, mas que ele é um “velho doente”, então Artie teria que tomar algumas providências para não o deixar sozinho.

Ao voltar para casa, Vladek encontra com Françoise, que se mostra feliz com a volta do marido. Podemos observar uma recategorização do objeto de discurso, pois ela explica que estava claustrofóbico ficar com o sogro, porque ele

é muito ansioso. A cadeia referencial, então, fica: (prisioneiro número) 175113 – histérico – coitado – cara sovina – velho doente – alguém tão ansioso.



Imagem 43 – Ansioso (p. 182)

Françoise sugere que seria uma boa ideia Art levar o pai para dar uma volta. Durante o passeio, ele pergunta para Vladék o que havia acontecido quando ele e Anja chegaram a Auschwitz. Vladék narra que, ao chegar lá, eles separaram os homens das mulheres. Os guardas recolheram todas as roupas e pertences dos prisioneiros, que foram encaminhados para uma inspeção e um banho gelado. Após, tatuaram o número de cada prisioneiro em seus braços e distribuíram os uniformes. Vladék conta que, ao chegar a sua cela, ele estava tão triste que começou a chorar. Vemos aqui uma recategorização do referente, quando um padre, que também estava preso, começa a conversar com Vladék e o chama de “meu filho”:



Imagem 44 – Filho (p. 188)

Ele explica para Vladek que o número tatuado em seu braço é muito auspicioso e que revela que ele sairá dali vivo. Vladek conta que sempre que as coisas começavam a ficar ruins, ele olhava para o braço tatuado e lembrava das palavras do padre. Dessa forma, a cadeia referencial fica: (prisioneiro número) 175113 – histérico – coitado – cara sovina – velho doente – alguém tão ansioso – meu filho.

Continuando com sua narração, Vladek conta que cada pavilhão tinha um kapo, que era um prisioneiro-guarda, designado para manter a ordem do pavilhão. Um dia, o kapo do pavilhão de Vladek estava selecionando alguém que falasse polonês e inglês, pois ele queria ter aulas. Logo o kapo seleciona Vladek para ser seu professor, e, com isso, ele ganha algumas regalias.

Podemos observar uma ampliação do referente nesse momento, pois, um dia, o kapo chama Vladek pelo sobrenome, “Spiegelman”, e isso era uma coisa muita rara de acontecer, pois todos os guardas e kapos tratavam os prisioneiros apenas pelo número. Nesse momento, Vladek, que era apenas um prisioneiro, ganha *status* dentro de Auschwitz. Ele conta que até os novatos passaram a ter medo dele, apesar de não fazer nada contra nenhum prisioneiro, apenas por ter ar de autoridade.



Imagem 45 – Status (p. 192)

Para agradecer Vladek, o kapo o leva até um armazém de uniformes e oferece a ele roupas e sapatos do tamanho certo para ele. Vladek conta que sempre fora um homem bonito, mas que, ali, onde não existia vaidade, com aquele uniforme sob medida, ele se sentiu fantástico.

Ao chegar no seu pavilhão, vemos mais uma recategorização do objeto de discurso, pois, ao ver Vladek tão bem vestido, um colega diz que ele estava parecendo um “general”. Assim, temos a seguinte progressão referencial: (prisioneiro número) 175113 – histérico – coitado – cara sovina – velho doente – alguém tão ansioso – meu filho – Spiegelman – general.



Imagem 46 – General (p. 194)

Um tempo depois, o kapo explica para Vladek que ele precisaria entrar em uma equipe de trabalho do campo de concentração, pois lá ele estaria um tratamento melhor. Ele pergunta o que Vladek sabia fazer, que responde que sabia fazer várias coisas, e conta que em Sosnowiec era funileiro. Aqui temos uma ampliação do objeto de discurso, quando o kapo diz “funileiro”, e que iria arranjar um lugar para ele.



Imagem 47 – Funileiro (p. 196)

Voltando ao presente, Vladek leva Artie ao Hotel Pines, mas de forma clandestina. Ele conta ao filho que burla a segurança do hotel para aproveitar o dia na piscina do hotel, e que, uma vez, foi jogar bingo e ganhou, porém, não pode receber o prêmio, pois seria entregue no quarto que ele estaria hospedado.

Por fim, temos a ampliação do referente, quando Artie, bravo com o pai, pergunta se ele havia dito que ele “não era hóspede”, ao que Vladek responde que não, porque não era assunto de ninguém além dele mesmo.



Imagem 48 – Hóspede (p. 197)

Podemos observar, então, a cadeia referencial do capítulo um: (prisioneiro número) 175113 – histérico – coitado – cara sovina – velho doente – alguém tão ansioso – meu filho – Spiegelman – general – funileiro – não-hóspede.

Nesse primeiro capítulo do segundo volume da obra, observamos que, novamente, há uma disparidade entre as referências de Vladek no presente e no passado. No presente, Artie, a família e amigos de Vladek, deixam claro como a convivência com esse senhor de idade é cada mais vez difícil, pois ele é um idoso cheio de manias e apresenta uma saúde frágil. Ao passo que, quando é referenciado no passado, durante a guerra, a construção da sua imagem é totalmente oposta: ele é um jovem muito esperto, que encara as dificuldades postas em seu caminho com garra e determinação, além de ser uma pessoa que usa todos os seus artifícios para sobreviver à guerra, seja como professor de inglês ou funileiro.

4.2.2. Auschwitz (o tempo voa)

O capítulo dois se chama “Auschwitz (o tempo voa)”, que faz referência ao período de tempo que Vladek ficou confinado no campo de concentração. A imagem que acompanha o título verbal é um tanto quanto perturbadora: corpos de judeus – desenhados com cabeças de ratos – ardem em chamas, e ao redor

vemos moscas. Essa imagem, junto com o título verbal, encapsulam uma porção do texto que virá no capítulo dois, e também são a síntese desse capítulo: os judeus, em Auschwitz, estavam esperando pela morte. Uma espera que vinha acompanhada de muita dor e sofrimento. Também faz referência ao fato de que para dar fim nos corpos, eles eram queimados.



Imagem 49 – Auschwitz (p. 199)

O capítulo começa com Artie contando como o primeiro volume de *Maus* foi um sucesso de crítica e público, e que ele vinha sofrendo muito assédio da mídia, e também de investidores, que queriam transformar *Maus* em um filme, ou comercializar produtos vinculados à obra. Com toda essa exposição, Art começou a ficar deprimido e teve de buscar um psiquiatra.

Art conta que escreveu esse capítulo em 1987, e o pai falecera de ataque cardíaco em 1982. Por isso, seu material para escrever o livro se restringiu apenas as fitas com as conversas dos dois gravadas. Art volta ao ponto em que pararam: nas montanhas Catskill, quando ele e Françoise passavam o final de semana no chalé de Vladek.

Vladek narra - através da fita - que começou, então, a trabalhar na funilaria de Auschwitz, porém, seu chefe – Yidl, que era um judeu russo, não era uma pessoa de fácil convivência. Aqui observamos três recategorizações do objeto de discurso, quando Yidl começa a reclamar de Vladek. Ele diz que Vladek “não é funileiro”. Yidl era comunista ferrenho, e, quando descobre que Vladek era dono de uma fábrica, vocifera que ele é um “capitalista sujo”. Muito bravo, o chefe finaliza, dizendo que “mandam bosta como você e os funileiros de verdade saem pelas chaminés”.



Imagem 50 – Funilaria (p. 207)

Mediante tantos insultos, Vladek diz que ficou com muito medo do chefe prejudicá-lo, e passou a bajulá-lo, entregando presentes como ovos e queijo. Observamos uma ampliação do referente quando, ao ver o presente, Yidl chama Vladek de “homem rico”. Assim, temos a seguinte progressão referencial: não-funileiro – capitalista sujo – bosta – homem rico.



Imagem 51 – Homem rico (p. 208)

Art pergunta sobre a mãe, já que ela e Vladek ficaram em confinamentos separados. O pai conta que Anja ficou presa em Auschwitz II, também chama de Birkenau, mas que eles mantiveram contato através de uma moça chamada Mencie, que levava mensagens e comida de Vladek para Anja. Certo dia, surgiu uma oportunidade de Vladek compor o quadro de funcionários que faria reparos nos telhados de Birkenau, e ele conseguiu visitar Anja.



Imagem 52 – Judeu gigolô (p. 217)

Porém, um guarda flagrou o casal conversando, e puniu Vladek por isso. Aqui vemos uma recategorização do objeto de discurso, quando o guarda chama Vladek de “judeu gigolô”. Dessa forma, a cadeia referencial fica: não-funileiro – capitalista sujo – bosta – homem rico – judeu gigolô.

Vladek conta que estava ficando cada vez mais difícil conseguir presentes para dar para seu chefe Yidl, e queria mudar de trabalho. Vemos uma ampliação

do referente quando, ao entregar uma maçã para seu chefe, ele chama Vladek de “Sr. Capitalista”, ironizando que Vladek havia dado um presente ruim.



Imagem 53 – Senhor Capitalista (p. 220)

Vladek corre para conversar com o kapo que cuidava da oficina, pois descobrira que eles estavam sem sapateiros. Aqui, observamos mais uma recategorização do objeto de discurso, pois o kapo argumenta que Vladek “não tem cara de sapateiro”, já que ele era funileiro. O kapo propõe um teste: que Vladek consertasse uma bota na frente dele, o que Vladek faz com louvor. Ao se deparar com a qualidade do serviço de Vladek, temos mais uma ampliação do referente, pois o kapo diz que ele é “melhor do que o outro sapateiro”. A progressão referencial fica: não-funileiro – capitalista sujo – bosta – homem rico – judeu gigolô – não tem cara de sapateiro – melhor do que o outro sapateiro.



Imagem 54 – Sapateiro 1 (p. 220)



Imagem 55 – Sapateiro 2 (p. 220)

Outra ampliação do referente, quando, ao saber da contratação de Vladek, Yidl diz que sabia que ele era um “bom funileiro”, mas não que ele tinha tantos talentos. Assim, a cadeia referencial se amplia: não-funileiro – capitalista sujo – bosta – homem rico – judeu gigolô – não tem cara de sapateiro – melhor do que o outro sapateiro – bom funileiro.



Imagem 56 – Bom funileiro (p. 221)

Vladek conta que sua fama de bom sapateiro começou a se espalhar, e, logo, até a gestapo estava consertando as botas com ele. Consequentemente, Vladek começou a ganhar presentes – salsichas, ovos, queijos - dos oficiais

nazistas, e, para fazer amizade com o seu novo kapo, ele dividia a comida com ele, que, por sua vez, ficava agradecido e também dividia o que tinha.

Certo dia, ao receber ovos, Vladek oferece alguns para o kapo, e, aqui vemos uma recategorização do objeto de discurso, quando o kapo diz “que judeu simpático”, e oferece seu fogão para cozinhar os ovos. Assim, a progressão referencial fica dessa forma: não-funileiro – capitalista sujo – bosta – homem rico – judeu gigolô – não tem cara de sapateiro – melhor do que o outro sapateiro – bom funileiro – judeu simpático.



Imagem 57 – Judeu simpático (p. 222)

Vladek descobre que estão construindo pavilhões novos perto do seu, para trazer mulheres de Birkenau para Auschwitz. Imediatamente ele quer trazer Anja para perto dele, mas isso custaria uma fortuna de suborno. Anja em bilhetes que a kapo de seu pavilhão era extremamente cruel e sádica, mas, um dia, Anja vê que as botas dela estão gastas. Nesse momento, observamos uma ampliação do referente, quando Anja conta para a kapo “meu marido é sapateiro”, sugerindo que ele poderia dar um jeito em suas botas.



Imagem 58 – Sapateiro 3 (p. 223)

Vladek conserta as botas com o maior empenho, e surte efeito: a kapo fica muito satisfeita com o serviço e muda seu tratamento com Anja. A cadeia referencial, então, fica: não-funileiro – capitalista sujo – bosta – homem rico – judeu gigolô – não tem cara de sapateiro – melhor do que o outro sapateiro – bom funileiro – judeu simpático – sapateiro.

Com a aproximação dos russos, os alemães tinham a intenção de desmontar todo o campo de concentração e levar tudo – incluindo os prisioneiros – para a Alemanha, e lá terminar o extermínio dos prisioneiros. Com isso, Vladek volta ao seu antigo emprego de funileiro e passa a ver com seus próprios olhos os horrores das câmaras de gás. Seu trabalho era desmontar todas as câmaras de gás, e, com isso, seus companheiros que trabalhavam lá a mais tempo, contavam todos os horrores que aconteciam naquele lugar.

Terminando sua história, Vladek fala para Françoise e Art que está cansado e vai deitar. Aqui observamos mais uma recategorização do objeto de discurso, quando Françoise, com pena do sogro, diz “coitado”, pensando que ele está triste por causa da fuga de Mala.

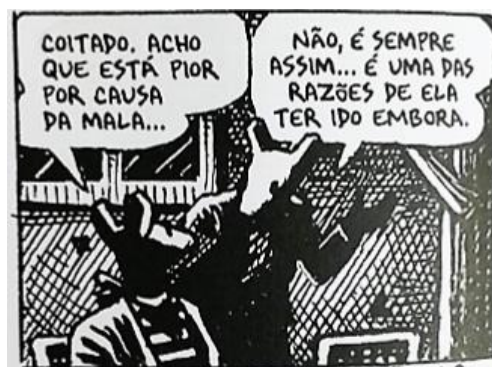


Imagem 59 – Coitado (p. 234)

A progressão referencial do capítulo dois, então, fica: não-funileiro – capitalista sujo – bosta – homem rico – judeu gigolô – não tem cara de sapateiro – melhor do que o outro sapateiro – bom funileiro – judeu simpático – sapateiro – coitado. Podemos observar que, cada vez mais, existe uma distinção marcante entre as referências de Vladek no passado e no presente, pois, ao passo que, no presente, ele vai ficando cada vez mais velho e doente, no passado ele está

atingindo seu ápice da juventude e utilizando cada vez mais seus instintos de sobrevivência.

Analisando a cadeia referencial formada no capítulo dois, e, também levando em consideração as progressões referenciais dos capítulos anteriores, vemos que as referências do presente seguem um determinado padrão, mostrando Vladek sempre como um senhor de idade frágil, de saúde debilitada, que muitas pessoas sentem até pena, ao contrário das referências do passado, que não seguem um padrão, pois Vladek era obrigado a assumir diversos papéis e interagir com diversas pessoas, evidenciando um homem jovem, forte, muito inteligente e hábil.

4.2.3. ...e aqui meus problemas começaram...

O terceiro capítulo do segundo volume de *Maus* apresenta o título verbal “...e aqui meus problemas começaram...”, associado a imagem de vários pares de pernas, em uniformes listrados. Por se tratar do famoso pijama listrado, sabemos que se trata dos prisioneiros de Auschwitz, e, que Vladek se encontra no meio dos presos, pois o título está na primeira pessoa do singular, na voz ativa. O título verbal e o imagético anunciam o que está por vir nesse capítulo: o destino para onde as pernas dos prisioneiros caminham é ainda pior do que eles estavam vivendo em Auschwitz.



Imagem 60 – Problemas (p. 235)

Voltamos a encontrar Vladek, Art e Françoise nas montanhas Catskill, onde passavam o final de semana. Art se mostra muito preocupado com o pai, já que Mala havia partido. Observamos uma recategorização do referente, quando o filho pergunta como o pai faria morando “sozinho” em Rego Park.



Imagem 61 – Sozinho (p. 239)

Vladek disse que ficaria muito melhor sozinho do que com Mala, e, logo, Art pede para o pai voltar a contar suas memórias de guerra. Vladek conta que no final da guerra, em 1945, os alemães resolveram levar todos os prisioneiros para o campo de concentração de Dachau, na Alemanha. Assim, todos os prisioneiros começaram uma marcha, da Polônia à Alemanha. Porém, esse

percurso foi tortuoso, pois muitos prisioneiros morreram de diversas formas: espancamento pelos nazistas, fome, frio, doença, cansaço, etc.

Porém, a situação iria piorar, quando os soldados nazistas amontoaram os prisioneiros em vagões de trem para cavalos. O que já estava ruim, acabara de ficar pior: eles não tinham espaço sequer para sentar. Lá eles ficaram por muitos dias, e muitos foram morrendo. Vladek, porém, conta que com sua coberta fez uma rede, e conseguiu ficar por cima de todos os prisioneiros, perto da janela, onde podia se alimentar da neve que se acumulava no teto do trem.

Ao chegar em Dachau eles já eram poucos prisioneiros, mas, em questão de dias, estariam em um número ainda mais reduzido. Vladek narra que eles ficaram em pavilhões que o chão era coberto de palha, na palha tinha piolho, e no piolho tinha tifo. Essa doença fez dezenas de vítimas em poucos dias.

Certo dia, Vladek conheceu um francês que estava preso. O povo francês é desenhado com corpo de homem e cabeça de sapo. A escolha do sapo para representar essa nacionalidade faz uma referência direta ao apelido francês e a grande participação desses animais na culinária francesa. Ele ficou muito feliz de conhecer Vladek, pois não falava alemão, nem polonês, por isso, estava sem conversar com ninguém há muito tempo. Aqui vemos uma ampliação do referente, quando o francês pergunta se Vladek era um “judeu polonês”.



Imagem 62 – Judeu polonês (p. 253)

Vladek e o francês fizeram amizade, e, logo, chegaram diversos pacotes para o francês, enviados pela cruz vermelha. Vemos outra recategorização do

objeto de discurso, quando o francês chama Vladek de “amigo”. O francês oferece o conteúdo da caixa para Vladek: biscoitos, sardinhas e chocolate, um verdadeiro luxo que ele não via há muito tempo. Assim, temos a seguinte progressão referencial: sozinho – judeu polonês – amigo.



Imagem 63 – Amigo (p. 253)

Por conta do tifo, os nazistas começaram a instituir uma nova política para as refeições: só receberia sopa quem apresentasse sua camisa de uniforme sem piolhos. Vladek conta que era impossível, pois os piolhos estavam em todos os lugares. Muito inteligente, ele tem uma ideia: trocar o conteúdo da caixa do francês por duas camisas – uma para ele e uma para o francês – com algum prisioneiro. Ele consegue as camisas, lava-as e embrulha e um pedaço de papel, desembrulhando apenas na hora da apresentação. Dessa forma, os dois amigos conseguiam tomar sopa sempre. Aqui, mais uma recategorização do objeto de discurso, quando, espantado com a inteligência de Vladek, o francês chama o amigo de gênio:



Imagem 64 – Gênio (p. 254)

Algum tempo depois, aconteceu o que Vladek temia: ele contraiu tifo. Ele conta que foi muito difícil e que quase morreu. Pouco tempo depois, os alemães deram uma nova ordem: quem ainda estivesse forte, poderia embarcar em um trem para uma viagem. Vladek conta que conseguiu que dois amigos o ajudassem a embarcar no trem que os levariam para a Suíça.

Voltando ao presente, Vladek, Art e Françoise estavam voltando do mercado, quando Françoise resolveu parar para dar carona para uma pessoa. Vladek fica muito bravo, pois era uma pessoa negra. Françoise fica incrédula com a situação e chama o sogro de “racista”, ou seja, temos aqui uma ampliação do referente. O capítulo termina com o trio voltando para o chalé de Vladek nas Catskill.



Imagem 65 - Racista (p. 259)

Dessa forma, a cadeia referencial formada através da análise do capítulo três é: sozinho – judeu polonês – amigo – gênio – racista. Como já apontamos, as diferenças entre as referências à Vladek no passado e no presente começam a ficar mais e mais visíveis. No presente, somos apresentados à construção referencial de um senhor de idade sozinho e cheio de marcas do passado, uma delas, seu problema com pessoas negras, o que faz com que a convivência dele com sua própria família fique comprometida. Contudo, no passado, analisamos uma reconstrução desse referente de forma totalmente oposta: uma pessoa com uma cabeça genial para resolver problemas e passar por situações grotescas.

4.2.4. Salvo

“Salvo” é o título verbal do quarto capítulo do segundo volume da obra. Junto a esse título verbal, observamos, também, uma imagem: na frente da bandeira dos Estados Unidos, vemos alguns prisioneiros judeus dos campos de concentração – vestidos com os uniformes listrados e com a estrela de Davi no peito – e, na frente deles, Vladek já idoso: desenhado com a cara de rato já mais enrugada e com um óculos encarapitado no focinho. Observamos aqui um rótulo prospectivo, que encapsula uma porção de texto que será retomada mais adiante.

Essa forma ampliada, sintetizada e recategorizada do objeto de discurso, “salvo”, nos permite inferir que se trata do protagonista, Vladek, pois percebemos que “salvo” é uma informação nova, mas, ao mesmo, tempo aparece como se já fosse conhecida pelo leitor, já que ela ancora (cognitivamente) as informações que o leitor já possuía anteriormente, que lhe dão lastro: Vladek se encontra no final da Segunda Guerra Mundial, em 1945, e, sabendo que o personagem se encontra vivo e bem no presente, infere-se que essa informação se refere a ele.

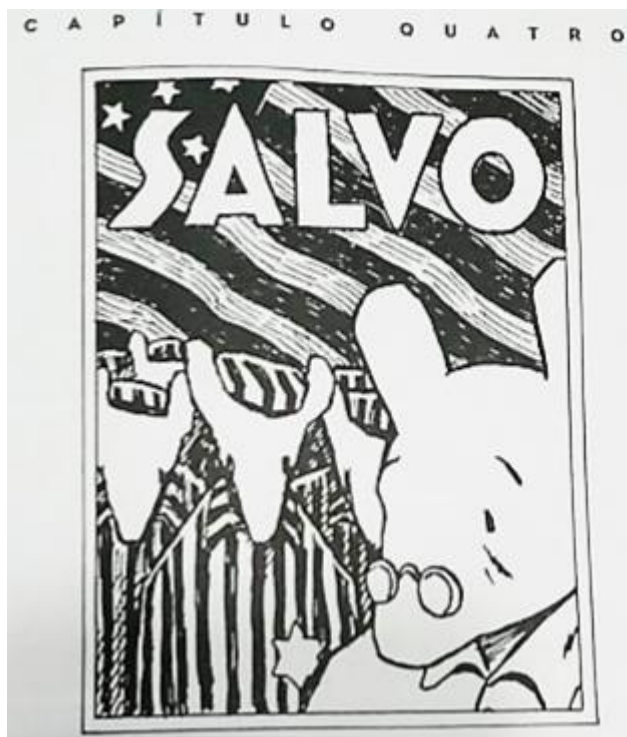


Imagem 66 – Salvo (p. 216)

Esse capítulo conta como foi o fim da guerra no ponto de vista de Vladek. O trem que eles embarcaram não chegou ao seu destino final, a Suíça. Novamente, os soldados nazistas os reuniram perto de um lago, e todos estavam esperando a morte naquela noite, mas, ao raiar do dia, todos ainda estavam vivos, e os soldados não estavam mais lá.

Vladek e um amigo buscam abrigo em uma fazenda, e logo descobrem que os moradores do lugar haviam abandonado a propriedade. Assim, eles se alimentam e, finalmente, trocam os pijamas listrados por roupas normais.

Pouco tempo depois, o exército americano chega no local e faz da fazenda, em que Vladek e o amigo estão, o Quartel General da tropa. Interessante notar que os americanos são desenhados com a cabeça de cachorro e o corpo de homem. Notoriamente, sabemos que os gatos caçam ratos, e os inimigos naturais dos gatos são os cachorros. Traduzindo essa realidade para o livro, o autor cria uma bela metáfora visual, onde os nazistas (gatos) caçam os judeus (ratos), e os americanos (cães) caçam os gatos (nazistas), e ajudam a acabar com a guerra.

Vladek narra que um sargento se afeiçoa a ele, pois o judeu trabalhava limpando a casa e sempre engraxava as botas do sargento. Aqui observamos uma ampliação do referente, quando o sargento começa a chamar Vladek de “Willie”.



Imagem 67 – Willie (p. 272)

No final do capítulo, Art e o pai estão vendo algumas fotos da família, e Vladek conta como apenas poucos parentes sobreviveram a guerra.

O capítulo quatro é curto, e, conseqüentemente, a cadeia referencial formada através da análise desse capítulo também é: salvo – Willie. Observamos nesse capítulo anáfora indiretas que se referem a Vladek no passado, durante a guerra, dessa forma, não podemos traçar um paralelo com o presente. Porém, vemos nesse capítulo que Vladek continua enfrentando dificuldades e se mostrando forte perante os desafios, conquistando as pessoas com sua simpatia e garantindo, assim, sua sobrevivência, vide sua amizade com o sargento americano. Finalmente Vladek conseguiu sair do campo de Auschwitz, e, apesar de ter enfrentado mais alguns contratempos, enfim ficou livre do domínio dos nazistas.

4.2.5. A segunda lua-de-mel

O quinto e último capítulo de *Maus* é chamado de “a segunda lua-de-mel”, e traz uma imagem de um avião sobrevoando uma cidade ensolarada, com prédios e coqueiros. Ao ler o capítulo, veremos que se trata da Flórida. Esse título carrega uma ambigüidade, pois a segunda lua de mel em questão pode se tratar da vida de Vladek e Anja depois da guerra, e também da volta do casamento de Vladek com Mala.

C A P Í T U L O C I N C O



Imagem 68 – Título capítulo quatro (p. 279)

No início do capítulo, observamos Art conversando com Françoise sobre Vladek: ambos estão preocupados sobre o que fazer com o idoso, já que ele havia decidido sozinho ir para Flórida, e lá encontrou Mala. Françoise comenta que após a separação de Mala e Vladek, o sogro estava “desamparado” e “maníaco”, e aqui observamos duas recategorizações do objeto de discurso.



Imagem 69 – Desamparado (p. 280)

Pouco depois, Artie recebe uma ligação de Mala, dizendo que Vladek estava passando muito mal de saúde, e que estava internado no hospital St. Francis. Art liga para o hospital, mas não encontra o pai. Preocupado, ele volta a ligar para Mala, que explica que Vladek havia saído do hospital por conta própria. Aqui vemos uma ampliação do referente, quando Mala diz que o marido está parecendo um “fantasma”. Até o momento, então, temos a seguinte progressão referencial: desamparado – maníaco – fantasma.



Imagem 70 – Fantasma (p. 281)

Artie fica muito preocupado, e vai até a Flórida para visitar o pai e decidir qual caminho seguir. Observamos mais uma recategorização do referente, quando Art pergunta para Mala como o pai está, ao que ela responde que Vladek

tem “bicho carpinteiro” no corpo, por isso, está “exausto”, e, mais a frente, diz que ele está “confuso” Assim, a cadeia referencial fica: desamparado – maníaco – fantasma – o homem tem bicho carpinteiro - exausto – confuso.



Imagem 71 – Exausto (p. 282)



Imagem 72 – Confuso (p. 282)

Art, Mala e Vladek decidem voltar para Nova York, para que Vladek fosse tratado no hospital que ele já estava acostumado, e também para ficar perto de casa. Esperando o horário de embarque, Art pede que o pai continue contando sobre o final da guerra.

Vladek narra que ele e mais alguns refugiados viajaram da Polônia para a Suécia, em 1946. Ele conta que conseguiu um emprego na Suécia como vendedor de meia femininas e fez muito dinheiro. Anja, porém, queria ir para perto do seu único parente vivo, seu irmão Herman, que estava morando em Nova York.

Voltando ao presente, Vladek, Art e Mala embarcam para Nova York, porém o voo atrasa muito por causa do problema respiratório de Vladek. Aqui observamos uma recategorização do referente, quando, em um anúncio, o piloto

do avião pede que os passageiros permanecessem sentados até que o “passageiro doente” desembarcasse.



Imagem 73 – Passageiro doente (p. 286)

Ao desembarcarem, uma ambulância esperava os três. Vemos mais uma ampliação do referente, quando Art explica para o enfermeiro que o pai está “doente”, mas que não precisava de uma maca. Assim, temos a seguinte progressão referencial: desamparado – maníaco – fantasma – o homem tem bicho carpinteiro - exausto – confuso – passageiro doente – doente.



Imagem 74 – Doente (p. 286)

Ao chegarem no hospital, o médico que cuida de Vladek explica para Artie que o idoso, na verdade, está se recuperando muito bem, então ele poderia ir para casa.

Um mês depois, Art vai até a casa do pai visitá-lo. Observamos mais algumas recategorizações do objeto de discurso quando Art pergunta sobre o pai para Mala. Ela diz que ele está um pouco “apático” e que “não está tão bem”. Além disso, andava se esquecendo de certas coisas com facilidade, e estava se

perdendo bastante, ela diz que Vladek está “confuso”. Assim, a cadeia referencial fica: desamparado – maníaco – fantasma – o homem tem bicho carpinteiro - exausto – confuso – passageiro doente – doente – apático – não está tão bem – confuso.



Imagem 75 – Problemas de Vladek (p. 288)

Art começa a conversar com o pai, e pede que ele termine de contar sobre o final da guerra. Vladek conta que queria muito encontrar Anja, e, um dia, encontra algumas moças de Sosnowiec, que dizem que viram Anja na cidade polonesa. Ele começa uma verdadeira saga para conseguir voltar para Sosnowiec e encontrar com a esposa, porém, os trens não estavam funcionando corretamente, então poderia demorar para chegar na cidade.

Vladek conta que Anja, certa vez, estava se sentindo sem esperança e resolveu se consultar com uma cigana, mesmo não acreditando nos poderes de previsão da mulher. O povo cigano, aqui, é desenhado com corpo de homem, cabeça e asas de libélulas para simbolizar o mistério, já que esse animal é ligado ao misticismo. A cigana, contudo, conta muitas coisas verdadeiras para Anja. Aqui vemos algumas ampliações do referente, quando a cigana diz que tem uma previsão sobre o “marido” de Anja, que ele estava “muito doente”, porém, ainda está “vivo”, e que eles viajariam de navio até um lugar distante, e que Anja daria à luz a um outro menino. Assim, temos a seguinte progressão referencial: desamparado – maníaco – fantasma – o homem tem bicho carpinteiro - exausto – confuso – passageiro doente – doente – apático – não está tão bem – confuso – marido – muito doente – vivo.



Imagem 76 – Cigana 1 (p. 293)



Imagem 77 – Cigana 2 (p. 293)

Vladek parte para a Polônia na companhia de um amigo. Entretanto, no meio do caminho, o trem muda de curso enquanto Vladek estava procurando por água nas redondezas, assim, eles se desencontram. Vladek continua seu caminho a pé, e conta que demorou quatro semanas para chegar em Sosnowiec.

Maus termina, no passado, com o reencontro emocionante de Vladek e Anja, e, no presente, com um pedido de Vladek para Art: “Estou cansado de falar, *Richieu*. Chega de histórias por hoje”.

Chegamos, enfim, ao último capítulo de *Maus*. A cadeia referencial formada nesse capítulo foi: desamparado – maníaco – fantasma – o homem tem bicho carpinteiro - exausto – confuso – passageiro doente – doente – apático – não está tão bem – confuso – marido – muito doente – vivo. Começamos o capítulo com anáforas indiretas que faziam referência ao objeto de discurso no presente, e que evidenciam o final da vida de Vladek, que já se mostrava muito doente. Porém, as referências do passado mostram a essência de Vladek: um

marido apaixonado, que passou por muitos problemas para conseguir sobreviver à guerra e se reencontrar com sua amada esposa, mas que, no final, mostra-se cada vez mais vivo. Emocionante notar que a última referência feita à Vladek na obra é “vivo”, pois, mesmo que hoje a pessoa Vladek Spiegelman já não esteja mais entre nós, o personagem Vladek estará sempre vivo para todos os leitores de *Maus*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para esta pesquisa, consideramos a relevância do trato de gêneros multimodais para observar o fenômeno da referenciação, tendo em vista que, hoje, a Linguística Textual abre espaço, cada vez mais, para análises de textos que tenham em sua composição códigos verbais e não verbais, já que o desenvolvimento da teorização sobre a constituição multimodal de alguns gêneros textuais tem crescido mais e mais. Nesse quesito, aí cabem as Histórias em Quadrinhos, hipergênero textual aqui estudado.

Foi com base nessa visão que optamos por analisar dados linguísticos e extralinguísticos que compõem textos do gênero Histórias em Quadrinhos. Em específico, selecionamos a *graphic novel* *Maus* para dar vida a esta pesquisa. O objeto de estudo deste trabalho está ligado ao objeto de discurso Vladek Spiegelman, pai do autor da HQ *Maus*, Art Spiegelman. Sendo assim, nossos principais objetivos eram: observar o processo de construção e reconstrução do objeto de discurso Vladek Spiegelman a partir de referentes textuais presentes na *graphic novel*; e, observar também o processo analógico de referentes visuais, tomando como base, principalmente, os estudos em referenciação em perspectiva sociocognitiva-interacional.

Lançamos, no início da pesquisa, algumas indagações, as quais aqui repetiremos para responde-las em seguida:

- a) Como é (re)construído e mantido o objeto de discurso Vladek Spiegelman na HQ?
- b) Qual é o papel do objeto de discurso Vladek Spiegelman, nos processos de categorização e recategorização, no estabelecimento da crítica social na HQ?

Respondendo aos questionamentos apresentados, é importante dizer que analisamos a construção e reconstrução do referente Vladek Spiegelman em todos os capítulos da *graphic novel* *Maus*. Dessa forma, observamos a metamorfose do personagem durante toda a narração da história. Assim, extraímos de cada capítulo uma progressão referencial correspondente a

ampliação e progressão referencial referente a Vladek Spiegelman. Podemos observar nas tabelas abaixo todas as progressões referenciais. A primeira tabela expõe as cadeias referenciais divididas em dois blocos: extraídas dos seis primeiros capítulos da primeira parte da obra, e, na segunda coluna, as progressões referenciais extraídas dos cinco capítulos da segunda parte da obra. Na segunda tabela, podemos observar as cadeias referenciais divididas em dois blocos: progressões referenciais de Vladek no passado e no presente.

PARTE I	PARTE II
CAPÍTULO 1: rato – judeu – o sheik – primo – belo rapaz – muito simpático – homem de sorte	CAPÍTULO 1: (prisioneiro número) 175113 – histérico – coitado – cara sovina – velho doente – alguém tão ansioso – meu filho – Spiegelman – general – funileiro – não-hóspede
CAPÍTULO 2: alguém em que ela confie	CAPÍTULO 2: não-funileiro – capitalista sujo – bosta – homem rico – judeu gigolô – não tem cara de sapateiro – melhor do que o outro sapateiro – bom funileiro – judeu simpático – sapateiro – coitado
CAPÍTULO 3: rato – judeu – prisioneiro de guerra – pai – recrutado – louco - filho - Ro-eh Hanoled – primo – porco – soldado polonês (disfarçado)	CAPÍTULO 3: sozinho – judeu polonês – amigo – gênio – racista
CAPÍTULO 4: um cara esperto na família – genro de Zylberberg – judeu	CAPÍTULO 4: salvo – Willie
CAPÍTULO 5: triste - bravo – deprimido – primo Vladek - membro da família Spiegelman – porco – polonês (disfarçado)	CAPÍTULO 5: desamparado – maníaco – fantasma – tem bicho carpinteiro - exausto – confuso – passageiro doente – doente – apático – não está tão bem – confuso – marido – muito doente – vivo

CAPÍTULO 6: pragmático – pão-duro - a caricatura racista do judeu miserável – porco – polonês (disfarçado) – rato – judeu – primo (falso) – porco – polonês (desmascarado) – rato – judeu (procurado) – maldito – assassino	-----
---	-------

Tabela 1 – Progressões referenciais divididas por capítulos

PASSADO		PRESENTE	
CAP. 1, PT. 1: rato – judeu – o sheik – primo – belo rapaz – muito simpático – homem de sorte	CAP. 1, PT. 2: (prisioneiro número) 175113 - meu filho – Spiegelman – general – funileiro	CAP. 1, PT. 1: rato – judeu	CAP. 1, PT. 2: histérico – coitado – cara sovina – velho doente – alguém tão ansioso – não-hóspede
CAP. 2, PT. 1: alguém em que ela confie	CAP. 2, PT. 2: não-funileiro – capitalista sujo – bosta – homem rico – judeu gigolô – não tem cara de sapateiro – melhor do que o outro sapateiro – bom funileiro – judeu simpático – sapateiro	CAP. 2, PT. 1: -----	CAP. 2, PT. 2: coitado
CAP. 3, PT. 1: prisioneiro de guerra – recrutado – louco - filho - Ro-eh Hanoled – primo – porco – soldado polonês (disfarçado)	CAP. 3, PT. 2: judeu polonês – amigo – gênio	CAP. 3, PT. 1: pai	CAP. 3, PT. 2: sozinho – racista
CAP. 4, PT. 1: um cara esperto na família – genro de Zylberberg – judeu	CAP. 4, PT. 2: salvo – Willie	CAP. 4, PT. 1: -----	CAP. 4, PT. 2: -----
CAP. 5, PT. 1: primo Vladek - membro da família Spiegelman – porco – polonês (disfarçado)	CAP. 5, PT. 2: marido – muito doente – vivo	CAP. 5, PT. 1: triste - bravo – deprimido	CAP. 5, PT. 2: desamparado – maníaco – fantasma – o homem tem bicho carpinteiro - exausto – confuso – passageiro doente –

			doente – apático – não está tão bem – confuso
CAP. 6, PT. 1: porco – polonês (disfarçado) – rato – judeu – primo (falso) – porco – polonês (desmascarado) – rato – judeu (procurado)	-----	CAP. 6, PT. 1: pragmático – pão-duro - a caricatura racista do judeu miserável - maldito – assassino	-----

Tabela 2 – Progressões referenciais divididas em passado e presente

Ao analisar as tabelas, e, também, levando em consideração a análise feita como um todo, pode-se dizer que o principal objetivo do trabalho foi alcançado, e nossa hipótese confirmada: foi possível observar que o objeto de discurso “Vladek Spiegelman” é referenciado de duas formas principais, e em dois momentos distintos de sua vida: durante o período da Segunda Guerra Mundial, momento em que Vladek se encontra jovem, ele é construído referencialmente como um homem forte, inteligente, abastado, bonito, sagaz e capaz de vencer obstáculos diversos. Ao passo que, quando o autor narra a história do pai no presente (pós-guerra), ele reconstrói essa imagem: Vladek agora é um frágil senhor de idade, muito doente, de difícil convivência, marcado pelo Holocausto.

Percebe-se também, através das progressões referenciais, que, no passado, Vladek precisou assumir diversos papéis para conseguir sobreviver à guerra, por isso a metamorfose do personagem fica mais acentuada quando observamos as cadeias referenciais referentes a esse período de tempo, que contém anáforas indiretas diversas, como “um cara esperto”, “funileiro”, “sapateiro”, “louco”, “gênio”, e, até mesmo, “bosta”.

Além disso, analisando as cadeias referenciais ligadas ao tempo presente, vemos que a metamorfose do personagem a que nos referimos no título do trabalho fica transparente: anáforas indiretas como “doente”, “pão-duro”, “ansioso”, “deprimido”, dentre tantas outras, mostram as marcas permanentes da guerra, fazendo com que uma pessoa que, antes da guerra, era feliz e abastada, torna-se um ser humano triste e deprimido. Com isso, podemos perceber a degradação do ser humano durante a Segunda Guerra Mundial,

através dos referentes verbais e imagéticos com que Vladek é referenciado durante toda a obra.

Tendo essas informações em vista, pode-se dizer que o autor propõe duas críticas sociais: primeiro, mostrando a história de seu pai, que foi completamente transformado pela experiência do holocausto, observamos em um relato extremamente valioso a degradação de todo um povo, o judeu, pelas mãos dos nazistas. Também observamos, através da análise dos referentes visuais com que Vladek e outros personagens eram referenciados, a segunda crítica social, mais ácida: ao desenhar os judeus com corpo de homem e cabeça de rato, Art Spiegelman revela não só o que era disseminado pela propaganda nazista na época da Segunda Guerra Mundial, que os judeus eram sujos e disseminavam uma doença ideológica, mas também o que esse povo precisou fazer para sobreviver ao holocausto: viver se escondendo em porões e sótãos, comer migalhas e serem tratados como animais pestilentos. Além disso, o autor opta por retratar os nazistas a partir das características felinas: além de obviamente caçarem ratos, os gatos são animais conhecidos popularmente por serem egoístas e ardilosos. E, por fim, os americanos são construídos a partir das características caninas: animal nobre, melhor amigo do homem, e que caça gatos.

Com isso, a crítica social fica estabelecida através dos referentes visuais: não só existia uma caçada (cão – gato – rato), que é naturalmente reconhecida, mas, também, com isso, o autor pode sugerir que, durante o período da Segunda Guerra Mundial, todos tiveram seu lado animalesco despertado. A verdade sobre o que aconteceu com o povo judeu durante o holocausto é uma cruel mancha na história da humanidade, então, fica claro que o autor escolhe não desenhar nenhum ser humano durante a Segunda Guerra Mundial, apenas animais, pois qual ser humano poderia ser capaz de cometer tantas atrocidades com um povo inteiro?

No âmbito da Linguística Textual, foi possível aplicar o arcabouço teórico da LT na obra selecionada. Os mecanismos de categorização e recategorização de objetos de discurso foram aplicados tanto nos códigos verbais quanto nos não verbais. Em outras palavras: as estratégias de referenciação, que por muito

tempo foram aplicadas em sua maioria em textos canonicamente verbais, foram totalmente aplicadas em *Maus*, uma obra do hipergênero textual História em Quadrinhos, que trabalha na imbricação dos códigos verbais com os não verbais. Em tempo, Ramos (2012, p. 761) diz que

o processamento anafórico dos objetos-de-discurso, com sucessivas retomadas e recategorizações, é particularmente relevante para explicar a construção do sentido em histórias em quadrinhos, cujas narrativas se pautam na sucessiva troca de quadros.

Evidencia-se com essa pesquisa que não é possível ignorar a leitura e análise multimodal do *corpus*, como o que aqui é estudado, uma vez que é imprescindível que, para um trabalho mais rico, seja levada em conta a imbricação do verbal com o não verbal.

Consideramos, de alguma forma, salvo melhor juízo, ter contribuído no sentido de evidenciar que trabalhar na perspectiva que una o hipergênero HQ à Linguística Textual é trabalhar caminhando em um sentido que enriqueça as duas áreas de pesquisa.

REFERÊNCIAS

- ACEVEDO, Juan. *Como fazer histórias em quadrinhos*. Trad. Sílvio Neves Ferreira. São Paulo: Global, 1990.
- APOTHÉLOZ, D. & REICHLER-BÉGUELIN, M-J. (1995). 'Construction de la référence et strategies de désignation'. En *Du Sintagme Nominal aux Objets-de-Discours*. Organizado por Alain Berrendonner & Marie-José Reichler-Béguelin. Neuchâtel, Université de Neuchâtel. Pp. 142-173. In: KOCH, I. G. V. Princípios teóricos-analíticos da lingüística textual. In: _____. *As tramas do texto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008a, p. 11-25.
- BAKHTIN, M. Estética da criação verbal. *Os gêneros do discurso*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARBIERI, Daniele. *Los lenguajes del cómic*. 1 reimpr. Barcelona: Paidós, 1998. In: RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2009. – Coleção Linguagem & Ensino.
- BEAUGRANDE, R. & DRESSLER, W. U. *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer, 1981. In: KOCH, I. G. V. Princípios teóricos-analíticos da lingüística textual. In: _____. *As tramas do texto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008a, p. 11-25.
- BENAYOUN, Robert. *Vroom, tchac, zowie: le ballon dans la bande dessinée*. Paris: Balland, 1968. In: RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2009. – Coleção Linguagem & Ensino.
- BUNZEN, Clecio; MENDONÇA, Márcia (orgs). *Múltiplas linguagens para o Ensino Médio*. São Paulo: Parábola Editorial, 2013.
- CAGNIN, Antônio Luiz. *Os quadrinhos*. São Paulo: Ática, 1975.
- CAVALCANTE, Mônica Magalhães; RODRIGUES, Bernadette Biasi; CIULLA, Alena (orgs). *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003.
- _____; CUSTÓDIO, V.F. Revisitando o estatuto do texto. *Revista do GELNE*, Piauí, v.12, n.2, 2010. P. 56-71.
- _____, PINHEIRO, C.L., LINS, M.P.P., LIMA, G. Dimensões textuais nas perspectivas sociocognitiva e interacional. In: BENTES, A.C., LEITE, M.Q. (orgs). *Linguística de texto e Análise da conversação – panorama das pesquisas no Brasil*. São Paulo: Cortez, 2010.
- _____. *Referenciação: Sobre Coisas Ditas e Não Ditas*. Fortaleza: Edições UFC, 2011.
- _____; LIMA, Silvana Maria Calixto (orgs). *Referenciação: teoria e prática*. São Paulo: Cortez, 2013.
- CONTE, M.E. Anaphoric encapsulation. *Belgian Journal of Linguistics*, n. 10, 1996, p. 1-10. Tradução para o português: Rotulação do discurso: um aspecto da coesão lexical. In: CAVALCANTE, M.M; BIASI-RODRIGUES, B.; CIULLA, A. (orgs). *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003. p. 177-190.

CIRNE, Moacyr. *BUM! A explosão criativa dos quadrinhos*. Petrópolis: Vozes, 1970.

CROSS, R., WILLMOTT, H.P., MESSENGER, C. *Segunda Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

DIONÍSIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora. (Orgs.) *Gêneros Textuais e Ensino*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucena, 2003.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola Carvalho. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Coleção Debates, v. 9)

EGUTI, Clarícia Akemi. *A representatividade da oralidade nas histórias em quadrinhos*. São Paulo, 2001. 183 f. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *Narrativas gráficas de Will Eisner*. Trad. Leandro Luigi del Manto. São Paulo: Devir, 2005.

ELIAS, Vanda Maria. Referenciação e orientação argumentativa em artigos de opinião. In: GUIMARÃES, Elisa (Org). *Textualidade e discursividade na linguística e na literatura*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2010. P. 49-64.

FRANCIS, G. Labelling discourse: an aspect of nominal-group lexical cohesion. In: COULTHARD, M. (Ed.). *Advances in written text analysis*. Londres: Routledge, 1994. P. 83-101. Obra em português: ROTULAÇÃO do discurso: um aspecto da coesão lexical de grupos nominais. In: CAVALCANTE, M.M; BIASI-RODRIGUES, B.; CIULLA, A. (orgs). *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003. p. 191-228.

FRESNAULT-DERUELLE, P. La bande dessinée. Paris: Hachette, 1972. In: RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2009. – Coleção Linguagem & Ensino.

GARCÍA, Santiago. *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri, 2010.

KOCH, I. G. V. & MARCUSCHI, L. A. (1998). Processos de referenciação na produção discursiva. *D.E.L.T.A.*, v. 14, número especial. Pp. 169-190.

_____. *Linguística Textual: retrospecto e perspectivas*. In: BRAIT, B. (Org.). *Estudos enunciativos no Brasil: histórias e perspectivas*. Campinas, SP: Pontes, São Paulo: Fapesp, 2001. P. 71-87.

_____. (2002). *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo, Cortez.

_____. *Introdução à linguística textual: trajetórias e grandes temas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____.; BENTES, Anna Christina; MORATO, Edwiges Maria. *Referenciação e discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.

_____.; ELIAS, Vanda Maria. *Ler e compreender os sentidos dos textos*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. Princípios teóricos-analíticos da lingüística textual. In: _____. *As tramas do texto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008a, p. 11-25.

_____. Como se constroem e reconstroem os objetos de discurso. *Revista Investigações: Lingüística e Teoria Literária*. Recife. UFPE. v.21. n. 2. Julho, 2008b.

LINS, Maria da Penha Pereira. *O humor em tiras de quadrinhos: uma análise de alinhamentos e enquadres em Mafalda*. Vitória: Grafer, 2002.

_____. *O tópico discursivo em seqüências de tiras diárias de quadrinhos*. Rio de Janeiro: 2004. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MAINGUENEAU, D. *Elementos de linguística para o texto literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. Genre, hypergenre, dialogue. *Calidoscópio*. São Leopoldo: Unisinos, maio/agosto de 2005, v. 3, n. 2, p. 131-137. In: Ramos, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2009. – Coleção Linguagem & Ensino.

_____. *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MARCUSCHI, L. A. (2007). *Cognição, linguagem e práticas interacionais*. Rio de Janeiro, Lucerna.

_____. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola, 2008.

MENDONÇA, M. R. de S. Um gênero quadro a quadro: a história em quadrinhos. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (org.) *Gêneros textuais e ensino*. 4 ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

MONDADA, L; DUBOIS, D. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. Tradução Mônica Magalhães Cavalcante. In: CAVALCANTE, Mônica Magalhães; RODRIGUES, Bernadette Biasi; CIULLA, Alena (orgs). *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003. – Coleção Clássicos da Linguística.

RAMOS, Paulo. *Tiras cômicas e piadas: duas leituras, um efeito de humor*. São Paulo: 2007. 424 f. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

_____. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2009. – Coleção Linguagem & Ensino.

_____. *Histórias em quadrinhos: gênero ou hipergênero*. In: *Estudos Linguísticos*, São Paulo, 38 (3): 355-367, set.-dez. 2009b

_____. *Revolução do gibi: a nova cara dos quadrinhos no Brasil*. São Paulo: Devir, 2011.

_____. & FIGUEIRA, D. *Graphic Novel, Narrativa Gráfica ou Romance Gráfico? Terminologias Distintas para um Mesmo Rótulo*. In: II Jornada de Estudos sobre Romance Gráfico, 2011, Brasília. Anais das II Jornada de Estudos Sobre Romance Gráfico. Brasília: Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, 2011. Disponível em: http://www.gelbc.com.br/pdf_jornada_2011/paulo_amos_diego_figueira.pdf Acesso em 05/02/2016

_____. Estratégias de referenciação em textos multimodais: uma aplicação em tiras cômicas. *Linguagem em (dis)curso*, Tubarão, sc, v. 12, n. 3, p. 743-763, set./dez. 2012.

SAUSSURE, F. *Curso de Linguística Geral*. 26 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

SOUZA JUNIOR, R. C. *Referenciação e humor em tiras do Gatão de meia-idade, de Miguel Paiva*. São Paulo: 2012. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

SPIEGELMAN, Art. *Maus: a história de um sobrevivente*. Tradução de Antonio de Macedo Soares. – São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

VAN DIJK, T.A. (1972). *Some aspects of text grammars*. The Hague: Mouton. In: KOCH, I. G. V. Princípios teóricos-analíticos da lingüística textual. In: _____. *As tramas do texto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008a, p. 11-25.

VERGUEIRO, Waldomiro. A linguagem dos quadrinhos: uma “alfabetização” necessária. In: RAMA, Ângela; VERGUEIRO, Waldomiro (orgs). 3. ed. *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2006. Pp. 31-64.

_____, RAMOS, Paulo (orgs). *Muito além dos quadrinhos: análise e reflexões sobre a 9ª arte*. São Paulo: Devir, 2009.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

DANES, F. (1967). Order of elements and sentence intonation. In: *To honor Roman Jakobson I*. The Hague: Mouton, 499-512. In: KOCH, I. G. V. Princípios teóricos-analíticos da lingüística textual. In: _____. *As tramas do texto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008a, p. 11-25.

FIRBAS, J. (1971). On the concept of communicative dynamism in the theory of functional sentence perspective. In: *Sborník prací filosofické, faculty brnenske university*, A 19, 135-144. In: KOCH, I. G. V. Princípios teóricos-analíticos da

lingüística textual. In: _____. *As tramas do texto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008a, p. 11-25.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. *La band dessinée*. Paris: Hachette, 1972. In: KOCH, I. G. V. Princípios teóricos-analíticos da lingüística textual. In: _____. *As tramas do texto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008a, p. 11-25.

HALLIDAY, M.A.K. e HASAN, H. (1976). *Cohesion in English*. Londres: Longman. In: KOCH, I. G. V. Princípios teóricos-analíticos da lingüística textual. In: _____. *As tramas do texto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008a, p. 11-25.

HARTMANN, P. "Text als linguistisches Objekt". In: *STEMPEL, W. (ed.). Beiträge zur Textlinguistik*. München: Fink, 1971. In: KOCH, I. G. V. Princípios teóricos-analíticos da lingüística textual. In: _____. *As tramas do texto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008a, p. 11-25.

HARWEG, R. *Pronomina und Textkonstitution*. München: Fink, 1968. In: KOCH, I. G. V. Princípios teóricos-analíticos da lingüística textual. In: _____. *As tramas do texto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008a, p. 11-25.

ISENBERG, H. *Der Begriff 'Text' in der Suprachtheorie*. ASG-Bericht nº 8, Berlin, 1968. In: KOCH, I. G. V. Princípios teóricos-analíticos da lingüística textual. In: _____. *As tramas do texto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008a, p. 11-25.

LANG, E. "Über einige Schwierigkeiten beim postulieren einer Text-grammatik". In: CONTE, E. *La linguistica testuale*. Milano: Feltrinelli Economica, 1971. In: KOCH, I. G. V. Princípios teóricos-analíticos da lingüística textual. In: _____. *As tramas do texto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008a, p. 11-25.

PETÖFI, J. *Zu einer Grammatischen Theorie sprachlicher Texte*. In: LiLi, ano 2, fasc. 5, 1973. In: KOCH, I. G. V. Princípios teóricos-analíticos da lingüística textual. In: _____. *As tramas do texto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008a, p. 11-25.

WEINRICH, H. *Tempus: besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart: Klett, 1964. In: KOCH, I. G. V. Princípios teóricos-analíticos da lingüística textual. In: _____. *As tramas do texto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008a, p. 11-25.

WUNDERLICH, D. "Die Rolle der Pragmatick in der Linguistic". In: *Der Deustchunterricht*, 22, 1970. In: KOCH, I. G. V. Princípios teóricos-analíticos da lingüística textual. In: _____. *As tramas do texto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008a, p. 11-25.

WERNECK, Leonor. *Gêneros Textuais nos Livros Didáticos de Português: uma análise de manuais do ensino fundamental*. Lingnet, 2011.